



**João Manuel
dos Anjos Moita**

**A Obra para Canto e Guitarra de Fernando Lopes-
Graça**



**João Manuel
dos Anjos Moita**

**A Obra para Canto e Guitarra de Fernando Lopes-
Graça**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Jorge Correia.

O júri

Presidente

Doutor Jorge Manuel Salgado Castro Correia
Professor Associado da Universidade de Aveiro

Doutora Teresa Cascudo
Professora da Universidade de Rioja (Espanha)

Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Doutor Jorge Correia, pela sua orientação, apoio e encorajamento que foram para mim fundamentais na prossecução deste trabalho.

Ao Professor Piñeiro Nagy, por toda a sua disponibilidade e pela dádiva do seu saber.

À cantora Dulce Cabrita, pela sua colaboração desinteressada e entusiástica e pela sua gentileza e simpatia que muito me honram.

Ao Museu da Música Portuguesa, na pessoa da sua directora, Dra. Conceição Correia, pela prestimosa colaboração e simpatia demonstradas durante a realização deste trabalho.

À Joaquina Ly, pelo trabalho empenhado que comigo realizou na interpretação deste repertório, o qual constituiu sempre um imenso prazer, redobrado em cada dia de trabalho, devida à sua extrema sensibilidade, inteligência e musicalidade.

Ao Jorge Ly, pelo seu fundamental apoio no trabalho musical conjunto e pela total disponibilidade na partilha da sua experiência e dos seus imensos conhecimentos musicais.

À Mariana, ao João Miguel e à minha mulher Rosalina, pela sua compreensão pela minha ausência e pelo incondicional apoio que me deram, sem o qual este trabalho não teria sido possível.

Palavras-chave

Modernismo, Fernando Lopes-Graça, Guitarra, Canto, Cantiga, Romance, Canção, Piñeiro Nagy, Interpretação

.

Resumo

Este trabalho pretende dar a conhecer o repertório para canto e guitarra de Fernando Lopes-Graça, fazendo uma análise com vista à sua interpretação, e enquadrando-o no conjunto da obra do compositor e em particular no contexto da sua produção com guitarra.

A estrutura do texto apresenta-se em duas partes. A primeira parte apresenta o compositor inserido no movimento modernista e estuda a relação deste com a guitarra e com o meio guitarrístico português, dando também uma panorâmica de toda a sua obra com guitarra.

Na segunda parte, para além de ser feita uma contextualização de cada uma das obras em estudo no conjunto da produção do compositor, são analisadas todas as obras, no sentido de permitir uma interpretação mais fundamentada musicalmente, contribuindo assim para a excelência da performance e para o mais fácil acesso a este reportório, por parte de futuros intérpretes.

Conhecer melhor estas obras e contribuir para um conhecimento mais profundo do compositor partindo delas, e ainda, possibilitar uma interpretação historicamente informada, são os objectivos mais relevantes deste trabalho.

Keywords

Modernism, Fernando Lopes-Graça, Guitar, Singing, Cantiga, Romance, Canção, Piñeiro Nagy, Performance

Abstract

This dissertation is a study on the repertoire for voice and guitar of Fernando Lopes-Graça, having the aim of creating an historically informed interpretation.

The text is structured in two parts. The first part is about the composer and consists in two chapters. The first one aims to give a perspective of his work as a composer from the point of view of aesthetics, accessing the relevance of Portuguese modernist movement and neorealism on its musical conception. In the second chapter, we try to understand the rapport between Lopes-Graça and the guitar, surveying the recent history of this instrument in Portugal, and Graça's fruitful relation with Piñeiro Nagy, enhancing the relevance of the binomial composer/performer in musical creation. In this chapter, his full work for guitar, including those with voice, will be dealt with.

In the second part, we analyse each one of the works for voice and guitar from the interpreter's point of view, in order to contribute to an easier access to this repertoire, both for performers and scholars.

INDICE

I. Introdução	3
Parte I - Fernando Lopes Graça	7
Introdução	8
1. Fernando Lopes-Graça – um compositor modernista	9
1.1. O conceito de “modernismo” em Lopes-Graça	10
1.2. A sua obra no contexto do movimento modernista em Portugal	13
2. Lopes-Graça e a guitarra.	18
2.1. Possíveis influências	18
2.2. Apontamentos sobre a história da guitarra em Portugal	20
2.3. A influência determinante de Piñero Nagy na obra para guitarra de Lopes-Graça.	23
2.4. As obras para guitarra.	25
2.5. As várias fases composicionais de Lopes-Graça e o uso da guitarra como meio de expressão.	27
Parte II - As Obras para Canto e Guitarra	31
Introdução	33
1. Cantiga	34
1.1. O enigma “Cantiga”	34
1.2. Elementos de análise	36
1.2.1. Análise formal	37
1.2.2. Análise harmónica e melódica	38
1.2.3. Relação texto-música	40

2. Cinco Romances Tradicionais Portugueses	43
2.1. O romance popular na obra de Lopes-Graça	43
2.1.1. Os <i>Cinco Romances Tradicionais Portugueses</i> e os cinco romances transcritos por Piñeiro Nagy, no conjunto da obra do compositor, sobre o género Romance	49
2.2. A estrutura poética e musical do romance: A “toada” – Unidade morfológica básica	50
2.3. Elementos de análise	53
2.3.1. Melodia	53
2.3.2. Ritmo e forma: aspectos distintivos	60
2.3.3. Outros aspectos relevantes para a interpretação	66
2.4. Os cinco romances transcritos por Piñeiro Nagy- dados históricos sobre a sua realização	70
2.4.1. Sobre as transcrições, em si	71
 3. Duas Canções de Bernardim Ribeiro	73
3.1. O texto	73
3.2. A construção formal	78
3.3. A linguagem musical	83
 IV. Considerações finais	89
 Bibliografia	91
 Anexo 1	
Programa do Concerto de 23 de Fevereiro de 1972 na Academia de Amadores de Música	99
 Anexo 2	
Entrevistas	103
 Anexo 3	
Partituras de <i>Cantiga, Cinco Romances Tradicionais e Duas Canções de Bernardim Ribeiro</i>	115

I. Introdução

O presente trabalho de investigação é um pequeno contributo para o melhor conhecimento da obra de um compositor tão importante, no contexto do século XX português, como é Fernando Lopes-Graça. É tão decisiva a obra do compositor para a música portuguesa e para a cultura portuguesa em geral, como também relevante será a sua música vista num contexto mais amplo da história da música ocidental, que, no ano do centenário do seu nascimento, quis também prestar-lhe a minha singela e modesta homenagem.

O objectivo principal desta dissertação é o de contribuir para o melhor conhecimento desta pequena parte da sua obra, a música para canto e guitarra, enquadrando-a no contexto da sua produção e do seu devir estético e técnico e estudar os elementos históricos, poéticos e musicais que permitam a compreensão e, em última instância, fundamentar uma interpretação mais informada historicamente destas obras.

A escolha do tema deve-se a dois tipos de factores: factores de ordem prática e racional e factores de ordem afectiva. Dada a filosofia do Mestrado em Música da Universidade de Aveiro, e no sentido de conseguir uma boa articulação da parte da performance, isto é, do programa do recital, com o tema da dissertação, optei pela escolha da obra para canto e guitarra de Fernando Lopes-Graça. Aqui entra o primeiro factor de ordem prática: tendo um duo de canto e guitarra, com a cantora Joaquina Ly, com o qual mantenho uma regular actividade concertística desde o ano de 2001, pareceu-me interessante preparar um concerto com esta formação. O motivo da escolha de Lopes-Graça e da sua obra para canto e guitarra, tem que ver, e aqui entram factores de ordem racional e emocional ou afectiva, com vários aspectos:

1. O facto de Lopes-Graça ser o mais importante compositor português para guitarra, tendo numa década, composto o maior corpo de obras para guitarra solo e para formações de câmara com guitarra, designadamente canto e guitarra, que se conhece em Portugal.
2. Possuir um conjunto de composições para esta formação que qualifico de muito bonito, e que para além do mais, tem características técnicas, estilísticas e

estéticas com bastante interesse no contexto de toda a sua obra, o que permitirá alguma acutilância no seu desbravar.

3. O facto, de importância primordial, de poder ter o contacto directo com os seus primeiros e mais insignes intérpretes e, pelo menos no caso dos romances tradicionais portugueses, os grandes responsáveis pela composição de Lopes-Graça para esta formação.
4. Por fim, o ter o privilégio de abordar e tocar este reportório tão pouco divulgado (da *Cantiga* não se conhece qualquer interpretação pública e das *Duas Canções de Bernardim Ribeiro*, não há conhecimento de qualquer interpretação em Portugal depois da sua estreia na Holanda, em 1977) e que constitui uma parte importante, importância essa que ganha especial relevo para nós guitarristas, do nosso património colectivo.

Este trabalho divide-se em duas partes distintas e complementares. A primeira parte é composta por dois capítulos; o primeiro é dedicado à relação de Lopes-Graça com o seu tempo e põe em relevo o movimento modernista no qual ele se insere numa primeira fase e que, de resto vai enformar a sua atitude estética, ao longo de toda a sua extensa obra, apesar do aspecto multifacetado desta e da riqueza e largueza dos tempos nos quais ele irá viver e assumir a sua contemporaneidade. O segundo capítulo da primeira parte, trata da relação do compositor com a guitarra e da importância do guitarrista Piñero Nagy na sua produção para este instrumento, e contextualiza o reportório que é o objecto de estudo deste trabalho de investigação no âmbito de toda a sua obra para guitarra.

Na segunda parte, para além de tratar cada obra no contexto do género a que pertencem, na produção do compositor, e de tratar alguns temas que se revelaram mais interessantes em cada uma delas, como por exemplo a sua circulação, ou as datas de composição, ou ainda as motivações que terão levado o compositor a trabalhá-las, faço uma análise dos aspectos poéticos e musicais mais relevantes com vista a uma interpretação, na tentativa de justificar algumas das minhas opções interpretativas e permitir a futuros intérpretes uma aproximação mais fácil e informada a este repertório.

A metodologia de trabalho consistiu basicamente em três diferentes técnicas de investigação: a investigação documental, a análise das partituras e comparação de fontes (no caso pontual das transcrições dos romances elaboradas por Piñero Nagy), e a

entrevista. As três foram muito importantes, cada qual com as suas especificidades e o seu contributo também. No entanto gostaria de realçar o privilégio que foi para mim poder estar em contacto com os mais importantes intérpretes de Lopes-Graça dentro deste género de composições, Piñeiro Nagy e Dulce Cabrita, e o enriquecimento que me proporcionou tudo o que com eles aprendi. A escolha destes intérpretes para as entrevistas que realizei, prende-se com o facto, já referido, destes terem sido os primeiros intérpretes, dedicatários e indutores da composição de Lopes-Graça para esta formação, e para além do mais, terem tido um contacto muito próximo e quotidiano com o compositor, sendo por isso, potencialmente, um manancial de informação histórica, o que se veio a confirmar. Este material, que será incluído em anexo, será usado ao longo da tese, numa perspectiva de informação histórica, constituindo assim uma fonte primária.

Várias foram as fontes usadas para a elaboração deste trabalho. Para além das entrevistas, são também fundamentais outras fontes primárias, como sejam as partituras e a literatura de onde foi extraído o texto das próprias composições. Do material bibliográfico gostaria de destacar antes de tudo o resto, toda a obra literária do próprio compositor, que agora, e ao fim de tantos anos de interesse e de alguma leitura avulso e esporádica, tenho o prazer de conhecer com algum detalhe, o que constituiu para mim uma revelação. Esta obra foi usada praticamente em todo o trabalho. Gostaria de salientar ainda a obra de quatro autores fundamentais na literatura sobre Lopes-Graça: Mário Vieira de Carvalho, que usei em especial nas questões sociológicas e de enquadramento da obra no seu todo; Sérgio Azevedo, que escreveu sobretudo acerca das obras que foram já gravadas como sejam as seis sonatas para piano ou o *In Memoriam Bela Bartok*; Teresa Cascudo, que para além do excelente catálogo que elaborou com toda a obra do compositor, tem alguns trabalhos muito interessantes de contextualização e de reflexão sobre a obra de Lopes-Graça; e, por fim, “the last but not the least”, como gostava de dizer e escrever João de Freitas Branco, os dois excelentes textos de Jorge Peixinho, que são, dos que conheço, os que vão mais fundo na análise da obra do compositor, e que me auxiliaram em especial na segunda parte.

Relativamente ao segundo capítulo da primeira parte, respeitante à guitarra, gostaria de realçar a importância do texto de Piñeiro Nagy que não está publicado, mas que este me facultou e que consta da bibliografia, o qual constitui um valioso documento sobre a história da guitarra no nosso país. Neste ponto, dado não haver nenhuma investigação

publicada, socorri-me essencialmente do meu conhecimento empírico que foi “engrossando” ao longo dos tempos devido ao contacto com muitas pessoas ligadas ao mundo da guitarra em Portugal, e dos ensinamentos preciosos de Piñeiro Nagy.

Resta-me esperar que este trabalho possa contribuir de alguma forma para o conhecimento desse património tão valioso e inestimável, que é nosso, que são as obras para canto e guitarra de Fernando Lopes-Graça.

PARTE I

FERNANDO LOPES-GRAÇA

Introdução

Nesta primeira parte da dissertação, e para que possamos compreender melhor as obras que são objecto deste trabalho de investigação, faremos no primeiro capítulo uma abordagem estética à obra do compositor, na sua globalidade, introduzindo a sua própria teorização do conceito de modernismo e, no ponto seguinte, a maneira como este e a corrente neo-realista influenciaram a sua atitude criativa.

No segundo capítulo iremos tentar perceber quais terão sido os motivos pelos quais Lopes-Graça escreveu para guitarra e, em particular, para a formação de canto e guitarra. Neste sentido daremos alguns elementos sobre a história recente deste instrumento no nosso país e muito em particular, procuraremos perceber a importância do intérprete Piñero Nagy para a obra do compositor neste domínio. Este capítulo é tanto mais relevante, porquanto o compositor é o primeiro em toda a história da música portuguesa do século XX a escrever para guitarra e também para canto e guitarra.¹

Faremos também uma abordagem a toda a obra do compositor para guitarra, para termos uma ideia do enquadramento das obras para canto e guitarra neste conjunto, definindo as suas características mais marcantes e revelando alguns detalhes inerentes à sua própria composição e à determinante relação compositor/intérprete. Por último tentaremos enquadrar esta obra no seu trajecto criativo e no conjunto de toda a sua produção, do ponto de vista técnico e estético, o que nos permitirá ter uma ideia da importância relativa das peças para canto e guitarra, que são o objecto central deste trabalho de investigação, e perceber melhor os aspectos poéticos e musicais que as enformam.

¹ Sendo esta afirmação um tanto forçada, já que existem vários arranjos e composições originais para guitarra, anteriores a esta data, como sejam os Concertos para guitarra e orquestra de Duarte Costa e de Domingos Brandão, entre outras composições, cumpre-nos justificá-la. Assim, estas obras foram escritas por compositores “amadores” no melhor sentido do termo, tendo belas passagens e com alguma solidez formal, mas sendo escritas numa linguagem tonal clássica e portanto desenquadradas do devir estético da música do seu tempo.

1. Fernando Lopes-Graça – um compositor modernista

Fernando Lopes Graça nasceu em Tomar em 1906. Em 1923 matriculou-se no Conservatório Nacional, onde teve por professores Tomás Borba (Composição), Adriano Merea (Piano), e Luís de Freitas Branco (Ciências Musicais). Terminado o Curso Superior de Piano, em 1927, frequentou durante cerca de três anos a Aula de Virtuosidade de Viana da Mota. No ano de 1928, vai ser apresentada, numa audição escolar no Conservatório, com o próprio compositor ao piano, aquela que será a primeira obra do seu catálogo: *Variações sobre um tema popular português* e que será uma das obras mais marcantes de toda a sua extensa produção, não só por ser a primeira, mas também e principalmente, como nos diz Jorge Peixinho metaforicamente, devido a que “nela reside a fonte primacial de toda a sua música subsequente; tal como a nascente de um rio que vai jorrando, formando a sua corrente e engrossando pouco a pouco através de um sem número de afluentes” [Peixinho, 1995: 7]. Esta seria a primeira obra de um extenso catálogo, que inclui as obras que serão objecto do nosso estudo, as obras para voz e guitarra, e que, por exemplo, só para voz e piano, inclui 92 títulos, o que perfaz centenas de canções ou outros géneros vocais-instrumentais para esta formação. Esta extensa produção termina em 1992, com uma pequena peça para coro misto “a cappella”, que ele compôs no seu derradeiro fôlego criativo, já no ocaso da vida.

Se quisermos enquadrar esteticamente a obra de Lopes-Graça, enquanto compositor, apesar da sua enorme extensão e das múltiplas facetas desta, porquanto escrita em tempos tão diferentes e tão distantes, que vão de 1928 a 1992, há um conceito que perpassa toda a sua actividade criativa e que nos poderá orientar nessa tentativa de enquadramento estético: o conceito de modernismo.

1.1. O conceito de “modernismo” em Lopes-Graça

O termo “modernismo”², vem assumindo nos últimos anos um significado cada vez mais amplo, e converteu-se em conceito historiográfico, por influência da musicologia anglosaxónica, transformando-se numa categoria comparável a outras, como “classicismo” ou “romantismo”. No artigo sobre o “Modernismo”, publicado na última edição do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Leo Botstein, parte da ideia fundamental de que o modernismo é uma consequência da convicção interiorizada pelos compositores de que os meios de expressão musical se devem adequar à sua época.. Assim expressa, esta ideia, para além de demasiado simplista, revela um aspecto que é comum a todas as épocas da história da música. O que é importante destacar é a consciência aguda que ganharam os criadores de cerca de 1900, ou seja, coincidindo com a mudança de século, do necessário actualismo, usando uma expressão também usada por Lopes-Graça, que toda a obra artística deveria ostentar para garantir a sua validade estética. Botstein assume uma perspectiva global não seleccionando nenhuma corrente principal do modernismo e considera, tomando como referência a data crítica de 1933, que então conviviam cinco correntes principais: a Segunda Escola de Viena, composta por Schoenberg e os seus discípulos, particularmente Berg e Webern; o eixo franco-russo, dominado pela figura de Igor Stravinsky; o expressionismo alemão, no qual se incluía Busoni e o jovem Paul Hindemith; diferentes expressões de modernismo locais, como por exemplo Charles Ives na América, Béla Bartok na Hungria, Szymanowski na Polónia, Janáček e Martinů na Checoslováquia ou Carlos Chavez no México; e, finalmente uma corrente experimentalista, fascinada tanto pelas máquinas como pelas tradições musicais não ocidentais, representada, entre outros, por Alois Hába e Edgard Varèse.

No seu ensaio *Introdução à Música Moderna*, publicado pela primeira vez em 1942³, Lopes-Graça, revela-se um defensor do modernismo enquanto movimento artístico e inscreve-se ele próprio, enquanto compositor, nesta época histórica cujo início coincide com o dealbar do século XX. Para Lopes-Graça, o modernismo começa com Debussy:

² Sobre este assunto, na sua ligação com Lopes-Graça, ver o artigo de Teresa Cascudo “Percursos de Dois Músicos Intelectuais”, [Cascudo 2005].

³ Usamos aqui a sua terceira edição, inserida no II volume de *Opúsculos* [Lopes-Graça, 1984]

“Historicamente, entende-se por música moderna toda a música escrita depois de Debussy, que foi, de facto o grande revolucionário da música pós-romântica e que, directa ou indirectamente, influenciou mais ou menos toda a música do século XX.”. [Lopes-Graça, 1984: 30]

Apesar de poder parecer um tanto colateral em relação à questão do conceito de modernismo em Lopes-Graça, impõe-se-nos referir a opinião de Luís de Freitas Branco, a quem coube na viragem do século, o papel de aproximar a música portuguesa do seu tempo às correntes estéticas europeias mais inovadoras da época [Castro, 1991: 159], sendo, por isso geralmente considerado o «introdutor do modernismo em Portugal»⁴. Diz, então, Luís de Freitas Branco, revelando a importância absolutamente fulcral de Debussy no seu percurso de compositor, o que poderemos extrapolar para o contexto do modernismo musical em geral, dado o vanguardismo “avant la lettre” do compositor e a sua relevância dentro deste movimento estético, numa entrevista citada por Alfredo Pinto em 1913⁵:

“ - [...] Na minha vida deu-se um caso curioso, em 1910 estando eu em Berlim, ouvi pela primeira vez a Pelléas, a minha educação musical, então essencialmente germânica, mudou ou antes, começou uma vida artística nova que era finalmente aquela pela qual eu ansiava. Depois disto tenho ouvido durante as minhas estadas no estrangeiro dramas líricos e bailados russos, obras orquestrais e dramáticas de Ravel, Schmitt, D’Indy, Rimsky, cujas partituras estudo muito e cada vez me fixo mais no caminho então começado.

- Quer dizer que Pelléas desvendou a V. Exa. um caminho completamente diferente...
- Mais que isso, aquela obra-prima da música moderna marcou como o acontecimento mais importante da minha humilde aspiração artística.”

De facto, a figura de Debussy é para Lopes-Graça um marco na evolução da história da música, balizando o início de um novo período, o modernismo. Importa entretanto tentarmos perceber o próprio entendimento que Lopes-Graça tem deste conceito historiográfico. O seu

⁴ Isto mesmo foi verbalizado e escrito pelo próprio Lopes-Graça, no I volume do Dicionário de Música [Borba e Lopes-Graça, 1963: 543]

⁵ Transcrito de Paulo Ferreira de Castro, op. cit., pag. 159

opúsculo anteriormente referido começa com a frase, um tanto dogmática, como ele próprio refere, e também provocatória: “O moderno é de sempre, o moderno é o eterno”⁶. Ora, Lopes-Graça, justifica esta frase dizendo que “em todos os tempos houve artistas, escritores e pensadores «modernos» e que os verdadeiros artistas, escritores ou pensadores de determinada época foram sempre modernos. O serem modernos significa que eram actuais.” Tentando explicar o significado do adjetivo “moderno”, o autor introduz-nos a noção de actualismo: “o moderno, para qualquer época, é um critério de actualidade ou, melhor, de actualismo.”. Para Lopes-Graça, a actualidade é “o que se insere entre o passado próximo e o futuro mais ou menos imediato. É o que no presente resulta daquilo que no passado já existe como agente de futuro”. Tendo em conta somente este critério, todas as grandes obras de arte ou do pensamento, de todas as épocas, foram modernas. Lopes-Graça considera, no entanto, que o modernismo é o que define especificamente a arte do século XX como sendo a expressão de uma certa sensibilidade moderna já que, como assinala o autor, o conceito de moderno, em época alguma teve uma tão grande difusão, como nas primeiras décadas do século, passando a ser “o critério, a norma, a lei, quando não é o anátema, a fulminação”. Para Graça, tentarmos encontrar um significado preciso da expressão «música moderna» implica fazer uma distinção entre o conceito histórico e o conceito estético. Com base no primeiro, sendo este o conceito lato de música moderna, poder-se-ão incluir as expressões mais diversas, ocupando Debussy, como atrás referimos, um lugar «ontogénico» em toda a música moderna, embora nem todos os aspectos renovadores da música novecentista tenham a sua filiação em Debussy, como avisa o autor. Quanto ao conceito estético, nele está implícita a ideia de ruptura: “o que se apresenta muitas vezes à primeira vista como uma solução de continuidade com o passado, não é, no fundo, senão a consequência extrema a que certos espíritos ousados levaram determinados princípios implícitos na música do último romantismo”. Por outro lado, para Lopes-Graça, o programa do modernismo fundamenta-se numa busca da “verdade”, um resultado que se alcança quando o criador se integra na sua contemporaneidade. Neste texto de Lopes-Graça, há sempre a preocupação de estabelecer sólidas pontes entre o presente das artes e a actualidade e por outro lado entre o passado e o presente, acusando os “tradicionalistas” de

⁶ Neste ponto, as citações serão sempre do ensaio Introdução à Música Moderna já referido, pelo que por motivos de facilidade de leitura, dispensar-nos-emos de referir, em cada citação assinalada, a obra citada.

não terem percebido até que ponto a música moderna dava continuidade, em certos aspectos à música anterior e de não saberem discernir as razões pelas quais esta se podia considerar revolucionária; acusando-os, por outro lado de demonstrarem ignorar que a evolução da música moderna não foi mais «rápida» nem mais «perturbadora» que aquela a que se assistiu nas outras obras humanas, tais como a técnica, a ciência e a política. Diz ainda Lopes-Graça, sobre a importância dos dois conceitos na definição de música moderna: “Moderno, para mim, não é um puro critério estético, mas sim, e antes de mais nada, um critério cronológico. A obra de arte não é boa porque é “moderna”; a obra de arte será moderna se for boa, o que é muito diferente. Simplesmente (e aqui é que está o busílis, como dizia o outro), parece-me que será sempre falhada, morta na casca, toda e qualquer obra que não mergulhe as suas raízes no conjunto dos factores psicológicos ou nos dados técnicos que constituem a essência humana ou a experiência artística contemporânea, ou que, prolongando-as encaminhem estas para novas terras, lhes abram novos horizontes.”

É nesta matriz, que se insere a obra de Lopes-Graça, que tem um inegável cunho de modernidade, o qual provém desta consciência aguda do seu tempo e do domínio das técnicas de composição mais avançadas da época e que melhor serviam a sua expressão.

1.2. A sua obra no contexto do movimento modernista em Portugal

Para termos uma visão mais alargada da importância da obra de Fernando Lopes-Graça no contexto do movimento modernista no nosso país, teremos antes de mais, que referir a sua ligação aos meios artísticos e intelectuais, designadamente ao campo da literatura. Foi em Coimbra que Lopes-Graça, se relacionou mais de perto com os componentes do chamado grupo da «Presença», revista que foi lançada em 1927, tendo José Régio sido um dos seus principais fundadores e permanecido à frente do projecto até à sua extinção em 1940. Este movimento habitualmente designado por “Segundo Modernismo”, divulgou nas páginas da sua revista os autores do Primeiro Modernismo, nomeadamente Fernando Pessoa, Mário de Sá

Carneiro e Almada Negreiros, que havia publicado em 1915, o célebre “Manifesto Anti-Dantas” que, por força das circunstâncias históricas, se viria a constituir o manifesto do modernismo em Portugal e que teve uma grande influência em toda uma camada de jovens estudantes⁷. Muitos nomes de diferentes quadrantes estético-literários colaboraram com a “Presença”, nomeadamente Miguel Torga, Vitorino Nemésio, João Gaspar Simões, entre outros. Chegado a Coimbra em Outubro de 1932, Lopes-Graça toma contacto com este grupo e o número seguinte da revista, de Abril de 1933, contava já com a sua colaboração, num artigo onde a sua opinião coincidia ou se ajustava ao ideário presencista.:

“ Profissão de fé de música pura, direis. Talvez, se por música pura entendermos a prevalência, o primado da sensação e da imagem sonora, digo mesmo: da ideia musical, com todo o seu mecanismo interno, e até externo, de realização e na variabilidade e latência dos seus modos de percepção e assimilação, sobre sensações, imagens ou ideias de qualquer outra ordem, sejam elas imediatamente psicológicas, sejam de natureza estética ou filosófica.”⁸

Este exclusivismo artístico, esta concepção da música, em consonância com as ideias estéticas do movimento presencista, haveria de conduzir no plano da criação a um objectivismo, de preferência preocupado com as experiências sonoras e estruturais, por um lado, e que se pode observar em obras desta época, como as *Seis canções sobre quadras populares portuguesas* para canto e piano, constituindo o emprego sistemático da politonalidade, o seu traço mais saliente e que são “já reveladoras de que para o jovem compositor o esforço de modernidade não é incompatível com o projecto de criação duma música portuguesa.” [Bettencourt da Câmara, 1987a: 61]. Por outro lado este contacto com o grupo da Presença terá também desenvolvido no compositor esse escrúpulo formal, que se pode já notar em obras deste período, como por exemplo na *1ª Sonata para Piano*,

⁷ Ver Manuel Rodrigues de Oliveira, “Lopes-Graça, Cidadão” in *75 anos - Fernando Lopes-Graça*, Almada, Município de Almada, 1982, pag. 15

⁸ Citado de João José Cochofel, “A dupla filiação estética de Fernando Lopes-Graça”, in *III Ciclo de Cultura Musical*, Fernando Lopes-Graça, Lisboa, Associação Académica da Faculdade de Direito, 1966, pag. 28

e que virá a ser um dos princípios constantes em toda a sua obra futura. O uso de poemas dos grandes mentores do modernismo em Portugal, como sejam Fernando Pessoa e José Régio, tem também a primeira expressão em obras deste período: nas *Duas canções*, de 1934 e em *Menino de sua mãe*, de 1936, com textos de Pessoa e em *Ícaro*, de 1935, com texto de Régio.

De regresso a Portugal, Lopes-Graça vai, no início dos anos 40, contactar com uma nova geração de escritores e de artistas de então, que irão lançar as bases do neo realismo em Portugal. Sobre as muito escassas publicações sobre música, existentes nos anos 40, diz João de Freitas Branco: “Por exemplo, ficar-se-ia a saber melhor, (...) como no círculo de Lopes-Graça, se discutiram as directrizes possíveis do neo-realismo em música, em larga troca de ideias com homens e mulheres de letras e de outras artes, alguns dos quais bem afectos à música (estou a pensar num José Gomes Ferreira, num João José Cochofel, num Mário Dionísio, em Manuela Porto)” [Freitas Branco, 1982: 67]

No 2º fascículo da revista *Vértice*, de Abril de 1945, Lopes-Graça vai alinhar-se nessa teorização:

“ A obra musical (como a obra de poesia ou a obra de pintura) é o produto de uma equação entre o artista e o seu meio. Tem que corresponder às necessidades ou às solicitações deste; e, marcada embora pelo génio individual do artista, pela sua capacidade de transformação ou de transfiguração, quando é realmente «representativa» é porque encarna ou dá satisfação ao «estado de espírito» de um momento histórico, de um povo ou de uma classe” [Cochofel, 1966: 28]

Embora estejamos em presença de concepções estéticas que se situam em quadrantes opostos, Lopes-Graça “soube conservar o que permanecia válido na teorização presencista, (relevância dos valores estéticos e dos factores individuais e psicológicos), assim como soube evitar certos exageros simplistas, surgidos no ardor da campanha do neo-realismo” [Cochofel, 1966: 28]. No texto de Lopes-Graça acima citado, ele refere duas condições imprescindíveis ao fenómeno artístico: transformação e transfiguração, ideia já anteriormente defendida por

João Gaspar Simões, um dos nomes mais importantes da Presença, ao afirmar que a deformação é a génese de toda a arte, e transformação e transfiguração não são mais, em última análise, do que deformação. Já no citado artigo da “Presença” o mesmo “Lopes-Graça chamava a atenção para um dos princípios basilares da moderna filosofia da arte, quando escrevia que «a essência estética da obra de arte (...) é em si, e em derradeiro termo, qualquer coisa específica, inalisável, irreduzível à lógica conceptual»”⁹. Para ele, a verdadeira obra de arte só existe quando transcende o rigor imediato do conceito.

“A obra musical é o produto de uma equação entre o artista e o seu meio”. Esta é de facto a grande contribuição da teorização que faz o próprio compositor, no seio do movimento neo-realista, e que se aplica com propriedade a toda a sua obra. Como diz Mário Vieira de Carvalho: “Lopes-Graça jamais escreveu uma nota alheado das formas de existência social da sua música, conscientemente assumida como «produto de uma equação entre o artista e o seu meio»” [Carvalho, 1989: 15]

É nesta dupla filiação estética, nas duas mais importantes correntes da primeira metade do século XX, que poderemos enquadrar toda a obra e todo o pensamento estético, social e político, na acepção mais lata e menos «engagée» do termo, de Lopes-Graça, sendo o movimento presencista, o chamado “segundo modernismo”, no entanto, a configurar, a “formatar” esse pensar a música enquanto acto criativo.

⁹ Citado de Cochofel, op. cit., pág.28

2. Lopes-Graça e a guitarra

Depois de um primeiro capítulo em que tentámos perceber o contexto social e intelectual da época em que Lopes-Graça desenvolveu a sua actividade de compositor, enquadrando esteticamente a sua atitude criativa, iremos neste capítulo tentar perceber os estímulos criativos que o levaram a compor para guitarra e, assim, compreender melhor este conjunto de obras no contexto da época da sua criação relevando a importância do binómio compositor/intérprete na composição de Lopes-Graça e perceber a importância prática dessa teorização que advém do movimento neo-realista, e que foi expressa pelo próprio compositor, conforme citado anteriormente: “a obra musical é o produto de uma equação entre o artista e o seu meio”.

2.1. Possíveis influências

“E tudo de ouvido... A coisa devia parecer extraordinária à minha família, na qual não existia tradição nem ambiente musical de espécie alguma.

Minto: havia a viola de meu pai. Meu pai chegou a tocar por música viola francesa, vulgarmente e achincalhosamente chamada, não sei porquê, «viola de enterro». Mas eu não me lembro de jamais o ter ouvido desferir os seus harpejos no instrumento. Sei que tocava, porque ele e a banza lá figuravam, e figuram, na fotografia, que ainda hoje existe emoldurada no seu quarto, da ainda hoje igualmente existente Tuna Comercial e Industrial Tomarense, da qual fazia parte, fotografia tirada pelo falecido Silva Magalhães, conhecido republicano da propaganda, no claustro de D. João III, do Convento de Cristo, o que conferia à coisa um certo ar importante e de meter respeito. A viola, essa ainda a conheci em carne e osso, que é como quem diz, em madeira e tripas. Era uma velha relíquia de família., que se arrastou anos e anos por todos os desvãos e arrecadações da casa, tendo perdido

sucessivamente todos os seus atributos decorativos e sonoros: as fitas emblemáticas, as cordas, as caravelhas, até ficar reduzida aos tampos, e destes, por fim, só ao superior, que teimava em resistir a todas as baldeações e a exigir de nós um respeito de fetiche familiar.” [Lopes-Graça, 1973a: 17]¹

Neste texto carregado de humor, sobre as suas memórias de infância, encontrámos a única referência, em toda a sua obra literária, à guitarra. Ficámos, por ele, a saber que o seu pai, teria tocado este instrumento, embora Fernando Lopes-Graça diga também que nunca o ouviu tocar. Obviamente, não poderemos através desta referência, inferir que tenha havido qualquer influência no futuro compositor para o uso deste instrumento. Pelo contrário ficamos a saber que não existia na sua casa natal qualquer ambiente musical e ele não teria sequer ouvido os sons do instrumento de seu pai. No entanto, diz-nos Nagy na sua entrevista: “tenho a convicção de que o interesse latente a que me referi, vem da sua infância em Tomar quando o seu pai tocava esse instrumento de forma diletante.” Tudo o que mais possamos dizer sobre as suas influências para o uso da guitarra não passarão de conjecturas ou lucubrações mais ou menos fantasistas, que não terão grande interesse para o nossa discussão.

Lembremos, entretanto que até meados dos anos quarenta, a guitarra enquanto instrumento usado na música erudita, era em Portugal praticamente desconhecida e que só mais tarde com o início do ensino deste instrumento no nosso país, os compositores puderam ter acesso às suas potencialidades e possibilidades técnicas e expressivas, enquanto instrumento polifónico e não só como instrumento de acompanhamento, tal como era usado na música tradicional ou nas músicas de tradição popular, como o fado ou a canção ligeira. A sua obra de composição com guitarra, datada, é toda posterior ao ano de 1968, um ano depois de ter começado o curso de guitarra, na Academia de Amadores de Música com Piñeiro Nagy.

¹ O texto “Recordações em Dó Maior”, de onde extraímos a presente citação, está datado pelo autor de 1940/45/47 sendo aqui citado do livro *Disto e Daquilo*, referenciado, e foi publicado pela última vez em 1982 na colectânea *75 anos-Fernando Lopes-Graça*, publicada pelo Município de Almada [AA.VV., 1982]

2.2. Apontamentos sobre a história da guitarra em Portugal

Apesar do título em epígrafe, eximir-nos-emos aqui de fazer uma história da guitarra em Portugal desde os primórdios à actualidade, por não ser esse o objectivo deste trabalho. Queremos neste ponto, tão só, dar uma panorâmica da implantação deste instrumento no nosso país no século XX, ou antes, até finais da década de sessenta, por forma a perceber os motivos porque em Portugal não existe composição alguma para guitarra até meados do século e só em 1968, Lopes-Graça compõe a primeira obra para guitarra digna de figurar na história da música, enquanto obra escrita segundo os conceitos estéticos e técnicos mais avançados, ou integrados no grande fluxo da história da arte e designadamente, da música.

Depois do grande hiato que vem pelo menos desde o segundo quarto do século XIX, e se prolonga pelo século XX adentro, a história moderna da guitarra em Portugal, começa no ano de 1946, com a vinda a Portugal, pela primeira vez de Emílio Pujol.

O declínio da modinha, enquanto canção urbana culta em que o instrumento predominante seria mesmo a guitarra em desfavor do piano², o que nos indicia uma prática com alguma relevância deste instrumento no nosso país - a qual nos é confirmada pela existência de várias publicações de finais do século XVIII, das quais é justo destacar a de Manuel da Paixão Ribeiro, *Nova Arte de Viola*, do ano de 1789 – marca o início de um período de maior decadência artística em Portugal, que coincide com o advento do liberalismo e a independência do Brasil, em 1822. A guitarra enquanto instrumento praticado e cultivado nos meios artísticos cultos vai praticamente desaparecer, muito por força da hegemonia do piano que se passa a verificar também em Portugal, e pela “periferização” mais acentuada que o nosso país passa a sofrer em relação ao resto da Europa. Com a decadência da modinha, a guitarra vai descer dos salões nobres e burgueses para a tasca e para a rua, perdendo no nosso país esse estatuto de instrumento da tradição clássica europeia. Como, eloquentemente, diz Piñeiro Nagy, em nota de rodapé, no seu relatório “Sobre a Situação da Guitarra em Portugal”, enviado para a Fundação Calouste Gulbenkian, em 1971: “Em Portugal, o “Fado” é talvez o expoente máximo da degradação em que caiu a guitarra, vendo-se reduzida a participar da mais ínfima forma musical.” [Nagy, 1971: 4]

² Sobre este assunto ver o prefácio de Rui Vieira Néry à colectânea “Modinhas, Lunduns e Cançonetas” de Manuel Morais [Morais, 2000]

Não temos, no entanto, notícia de qualquer eco ou influência em Portugal, do movimento criado em torno de algumas figuras da guitarra de finais do século XIX, inícios do século XX, em especial de Francisco Tárrega, o qual teve os seus focos de importância em alguns países europeus que tinham já uma tradição, clássico-romântica, de culto do instrumento, e mesmo sul americanos, através de guitarristas e compositores como Agustín Barrios, no Paraguai, de António Lauro na Venezuela, ou de Manuel Maria Ponce, no México.

É, entretanto, um dos mais ilustres discípulos de Tárrega, Emílio Pujol, que com o seu magistério no Conservatório Nacional, vai mudar a situação do instrumento em Portugal. Desde 1946, que o importante guitarrista e pedagogo espanhol, vai realizar os designados Cursos Especiais de Guitarra, cuja duração oscilava entre os 30 e os 60 dias em cada ano lectivo, o que apesar de não ter possibilitado a formação integral dos jovens guitarristas, por se tratar de cursos de reduzida duração e a formação de qualquer instrumentista não se compadecer com grandes interregnos nesse percurso³, vai criar um interesse em volta do instrumento e permitir o aparecimento de jovens valores que virão a constituir a primeira geração de guitarristas portugueses. Destes, destacamos pela importância que viriam a ter na história do instrumento em Portugal, ao nível do ensino e da interpretação: Duarte Costa, Piñeiro Nagy, Paulo Valente Pereira, Manuel Morais e Lopes e Silva.

Emílio Pujol, vai realizar estes cursos até ao ano de 1969, tendo deixado uma vasta influência, em termos pedagógicos e técnicos e, em especial, na dinâmica que se foi criando em torno da guitarra. A mais importante figura, na perspectiva da implantação do instrumento em Portugal, que se formou na relação com o maestro Pujol, tendo sido seu amigo pessoal⁴, foi sem dúvida Piñeiro Nagy. É Piñeiro Nagy que vai fundar em Portugal, integrado numa escola de música de “ponta” que ombreava com o Conservatório Nacional na qualidade do seu ensino e onde pontificavam figuras como

³ Sobre este assunto diz-nos Piñeiro Nagy: “O facto de haver um curso cuja duração tem oscilado entre os 30 e os 60 dias por ano, e às vezes menos tempo, é simplesmente desastroso para quem deseja principiar o estudo de qualquer instrumento, por motivos desnecessários de assinalar. Por tanto, se estas condições só são aplicáveis a quem procura ampliar os seus conhecimentos, trata-se basicamente de um curso de interpretação e aperfeiçoamento técnico, mas nunca de formação, onde têm ocorrido ano após ano guitarristas estrangeiros, salvo raríssimas excepções” E continua, em nota de rodapé: “Não se quer com isto dizer, que tenha havido ausência de alunos portugueses, nem muito menos diminuir a função docente extremamente importante que realizou o maestro Pujol; o que sim se tem verificado, é que esses alunos não têm passado das primeiras noções, e aqueles que graças ao seu esforço tem conseguido ir avante, têm-se visto na necessidade de sair do país para poder seguir os seus estudos com a lógica continuidade (...)” [Ngy, 1971: 6]

⁴ Conforme revela Piñeiro Nagy na entrevista que nos concedeu (anexo 2)

Fernando Lopes-Graça, Tomás Borba ou Francine Benoit, o primeiro curso regular de guitarra. O guitarrista defendia, ao contrário de outros guitarristas seus contemporâneos e companheiros, (como Duarte Costa, que fundou na altura a sua escola de guitarra), a integração nos Conservatórios, ou em escolas de música com qualidade e com idêntico plano de estudos, em que fossem leccionadas as outras disciplinas imprescindíveis à formação de um músico⁵. Assim, no ano lectivo 1967/68, ele vai criar o Curso de Guitarra da Academia de Amadores de Música, tendo elaborado, em 1967 o primeiro plano de estudos estruturado que se fez no nosso país para o instrumento, ou seja o Programa do Curso Geral de Guitarra, e tendo implementado um vasto plano de actividades que incluía a realização de audições e concertos com guitarra, dentro e fora da Academia, com os resultados conhecidos e que foram devidamente quantificados⁶; três anos passados desde o início do curso, no ano lectivo 1970/1971, o número de alunos tinha passado de 3 para 66, Refira-se o contributo de 1º Curso Especial de Guitarra Clássica, realizado a título experimental, com a duração de quatro meses e leccionado pelo guitarrista mexicano Javier Hinojosa, em 1968 para o impulso e a dinâmica do curso de guitarra da Academia de Amadores de Música.

De fundamental importância, foram também os “Encontros Guitarrísticos” realizados em vários pontos do país (o primeiro realizou-se no Porto), desde 1975 até ao início dos anos oitenta, e que contribuíram para o aparecimento de toda uma nova geração de guitarristas e para a criação dos cursos de guitarra em algumas escolas do ensino oficial ou particular com equivalência pedagógica, como por exemplo no Conservatório de Música do Porto, ou mais tarde no Conservatório Regional de Aveiro de Calouste Gulbenkian.

Por último temos que referir, a inclusão da classe de guitarra nos Cursos Internacionais de Música da Costa do Sol, no Estoril, em 1971, também por proposta de Piñeiro Nagy, que teve como professor desde o início e até 1978, Raul Sanchez, o qual vai ser dedicatário e intérprete de algumas obras de Lopes-Graça.

Não queremos com estes breves apontamentos, minimizar o contributo, concerteza importante dos outros guitarristas da sua geração, alguns já referidos atrás, mas Nagy foi sem dúvida o grande impulsionador do ensino deste instrumento em Portugal, e foi também, talvez, o grande indutor de toda a criação de Lopes-Graça para guitarra e com

⁵ Ver entrevista referida.

⁶ Vide Relatório sobre “A situação de Guitarra Clássica em Portugal” de 1971, produzido por Piñeiro Nagy.

guitarra integrada em vários agrupamentos de câmara.

2.3. A influência determinante de Piñeiro Nagy na obra para guitarra de Lopes-Graça.

Diz-nos o próprio Piñeiro Nagy, no seu texto introdutório ao disco gravado em 2003, pelo guitarrista Paulo Amorim, com a integral da obra de Lopes-Graça para guitarra solo:

“Foram as circunstâncias ocorridas a partir de 1967 na centenária Academia de Amadores de Música que o estimularam a entrar no mundo sonoro da guitarra. Nesse ano inicio-se o curso de guitarra na Academia, onde ele era um símbolo e uma referência. Na época, apresentava-me regularmente em concerto pelo país, estreando inúmeras obras para guitarra, o que levou Lopes-Graça a perguntar-me, um dia, se seria ou não “tocável” uma peça que tinha escrito em 1968. Tratava-se de Prelúdio e Baileto, obra que, embora apresentando algumas dificuldades idiomáticas para o instrumento, revelava a sólida concepção e construção habitual na sua forma de compor. Inteligente e culto, tinha a inerente flexibilidade para se abrir a sugestões sobre a sua música.”[Nagy, 2003: 1]

Duas questões importantes se põe com a leitura deste texto. Uma é a de porque terá escrito Lopes-Graça para guitarra? A outra é a de qual terá sido a influência de Nagy na sua escrita para guitarra?

Tentemos responder à primeira questão. Pensamos que haverá dois factores fundamentais, tão importantes um quanto o outro, que terão contribuído para que Lopes-Graça tenha escrito para guitarra. Na realidade havia um factor muito favorável na Academia de Amadores de Música, por esta altura, em especial depois da criação do curso de guitarra em 1967, por Piñeiro Nagy, que era existir um ambiente guitarrístico, com audições e concertos com guitarra, o que permitia a audição e o conhecimento mais próximo deste instrumento pelo próprio compositor e por outro lado um intérprete que estava interessado na sua obra. Isto mesmo é referido por Dulce Cabrita na sua entrevista: “No entanto, penso que as circunstâncias de haver um ambiente em que a guitarra estava bastante presente e o facto de haver um intérprete que queria fazer as suas obras, terão

contribuído para que ele tenha usado este instrumento nas suas obras.”⁷ O mesmo nos refere Nagy: “No entanto, creio que, de uma forma latente, o seu interesse pela guitarra se revelou exteriormente pelas circunstâncias que conduziram à criação do Curso de Guitarra na Academia de Amadores de Música em 1967 e o posterior e rápido desenvolvimento que este instrumento teve nas actividades da escola onde Lopes-Graça era um símbolo e uma referência.”⁸ Outro factor tão importante como o ambiente guitarrístico da escola, onde Lopes-Graça era «um símbolo e uma referência», e a existência de um intérprete de eleição disponível, é essa procura de novos timbres e de novas sonoridades que são parte de uma nova atitude estética que o compositor empreende a partir de meados da década de sessenta, e que o terão levado a usar a guitarra como meio de expressão. Profunda conhecedora de Lopes-Graça e da sua obra, bem como de todas as circunstâncias a ele associadas, pelo seu convívio diário e pelo estudo da maior parte da obra com voz do compositor, diz-nos ainda a cantora, corroborando a nossa tese, ora exposta: “Não terá sido só pelo facto de haver intérpretes que queriam tocar as suas obras, que Graça terá escrito para esta formação, apesar de isso poder ser um impulso para a composição. Repare que ele escreveu muitas obras que só bastante mais tarde foram executadas publicamente. Escreveu muito “para a gaveta”, como se costuma dizer, por não haver intérpretes para fazer essa música, na altura. Portanto eu penso que terá sido também o seu fascínio pela sonoridade da guitarra e pelas suas características tímbricas e expressivas que o levou a escrever obras com este instrumento.”⁹

Sobre a influência de Nagy na escrita para guitarra de Lopes-Graça, respondendo à segunda questão importante, poderemos dizer genericamente que ele terá contribuído para um uso mais “cabal” do instrumento, explorando todos os seus recursos idiomáticos, já que o compositor não o tocava e ao mesmo tempo tinha a abertura e o interesse em desenvolver a sua escrita usando todas as potencialidades que o instrumento lhe permitia, dentro daquilo que era a sua linguagem e os seus conceitos estéticos. No seu texto referido anteriormente, Nagy relata-nos com algum pormenor a sua relação enquanto intérprete com o processo de composição, não propriamente de composição, mas de correcção e adaptação ao instrumento de todas as obras para guitarra solo de Lopes-Graça, relatando-nos mesmo uma sugestão de alteração formal de uma obra retirando-lhe um andamento, a

⁷ Entrevista com Dulce Cabrita (anexo 2)

⁸ Entrevista com Piñeiro Nagy (anexo 2)

⁹ Entrevista com Dulce cabrita (anexo 2)

Partita, a qual foi aceite pelo compositor, tendo o andamento retirado dado origem, mais tarde, e também por sugestão de Piñeiro Nagy, a uma nova obra para guitarra solo, a *Sonatina*. Sobre *Prelúdio e Baileto* e por ser o relato mais importante em termos da aprendizagem do compositor das especificidades da guitarra e mesmo da formação de uma linguagem “guitarrística”, e ao mesmo tempo mais esclarecedor de qual seria a relação musical entre os dois, compositor e intérprete, ouçamos o que nos Diz Piñeiro Nagy: “(...) o que levou Lopes-Graça a perguntar-me, um dia, se seria ou não “tocável” uma peça que tinha escrito em 1968. Tratava-se de *Prelúdio e Baileto*, obra que, embora apresentando algumas dificuldades idiomáticas para o instrumento, revelava a sólida concepção e construção habitual na sua forma de compor. Inteligente e culto tinha a inerente flexibilidade para se abrir a sugestões sobre a sua música. Assim, tive a ousadia de lhe sugerir a introdução de algumas características da linguagem guitarrística, como harmónicos, inversões, rasgueados, até à inclusão de um ¼ de tom no final do Baileto reforçando a expressividade de um discurso difuso que se afasta e se extingue progressivamente, como que distorcido pelo espaço. A sedução do resultado, para ele surpreendente, levaria Lopes-Graça a usar o ¼ de tom pela primeira vez na sua escrita.” [Nagy, 2003: 2]

2.4. As obras para guitarra

A obra para guitarra de Fernando Lopes-Graça escrita desde 1968, tinha o compositor 62 anos, até ao início dos anos 80, ao longo de mais de uma década, já na plena maturidade do compositor, constitui o mais importante conjunto de obras de um só autor, escritos para este instrumento em Portugal. Desde a primeira obra “*Prelúdio e Baileto*” de 1968, Lopes-Graça escreveu durante toda a década de setenta e até ao ano de 1980, obras para guitarra solo e para guitarra em formações de câmara, designadamente, guitarra e flauta e guitarra e canto. Em 1981 escreveu ainda aquela que terá sido a sua última obra com guitarra, “ ... meu país de marinheiros”, com texto de António Nobre, para declamador, quatro sopranos, quatro tenores, flauta e duas guitarras, obra esta encomendada pela Câmara Municipal de Matosinhos. As obras do seu espólio que não

estão datadas a “Cantiga” para barítono e guitarra e a obra, não acabada, “Marchas, Danças e Canções” para várias vozes e guitarra, não as poderemos incluir nesta estatística, dado não possuímos qualquer dado que nos leve a concluir, a sua data de composição.

Assim, depois da primeira obra escrita em 1968 e estreada por Piñeiro Nagy em 6 de Maio de 1970, na Academia de Amadores de Música, Fernando Lopes-Graça escreve nesse mesmo ano a *Partita* para guitarra solo, em sete andamentos que ele dedica a Piñeiro Nagy, tendo terminado esta obra em 1971, já com a alteração proposta pelo intérprete e a concordância do compositor, ou seja, a retirada do quinto andamento da obra, o “Moto Perpetuo”, ficando a versão final com seis e não com os sete andamentos da versão inicial.

Este trecho viria mais tarde, em 1974, a constituir o último andamento da *Sonatina*, obra em três andamentos que inclui o referido “Moto perpétuo”, que passou a ter a indicação “Moderadamente Vivo” como terceiro andamento. Para guitarra solo, Lopes-Graça compõem ainda, em 1979, *Quatro Peças para Guitarra* na qual o compositor “regressa a um certo folclore imaginário, à semelhança da *Partita*.” [Nagy, 2003: 2]

Ainda no ano de 1971, Lopes-Graça escreveu os primeiros três romances, aos quais viria a juntar mais dois, compostos em 1979, conjunto que constitui a obra “Cinco Romances Tradicionais” que tem o número de catálogo LG 251 e que será objecto, neste trabalho de um estudo mais aprofundado.

Sobre a primeira obra para guitarra e flauta escrita em 1975, *Tre Capriccetti* e as circunstâncias da sua composição, diz-nos Nagy: “No verão de 1975, Lopes-Graça assiste ao concerto do duo de flauta e guitarra Marianne Clément/Raul Sanchez sendo atraído pela ambiência sonora e qualidade artística destes dois excelentes músicos. Desse momento resulta a criação dos *Tre Capriccetti* para Flauta e Guitarra, que dedica ao duo”[Nagy, 2003]. Para flauta e guitarra Lopes-Graça vai ainda escrever em 1979, *Melodias Rústicas Portuguesas*, que é um conjunto de nove canções populares portuguesas, onde se inclui também o Romance de D. Fernando¹⁰, harmonizados para esta formação, e finalmente em 1980 os *Três Pequenos Duos*, que são três pequenas peças muito simples, de carácter didáctico, que dedica a João e André Barroso, flautista e guitarrista.

Para canto e guitarra, Lopes-Graça, vai ainda escrever, antes dos dois últimos romances harmonizados para Dulce Cabrita e Piñeiro Nagy, já referidos, uma obra absolutamente essencial no conjunto da sua produção com guitarra, dado o

¹⁰ Referimos neste passo o romance, dado as harmonizações de romances tradicionais portugueses constituir uma das mais importantes vertentes deste trabalho.

abstraccionismo da sua linguagem na relação com o tonalismo e o seu afastamento da influência popular: trata-se de *Duas Canções de Bernardim Ribeiro*, compostas em 1976. A esta obra dedicaremos um capítulo na segunda parte deste trabalho.

Resta-nos fazer uma referência às suas duas obras não datadas. No que se refere às *Marchas, Danças e Canções* a partitura existente não é mais do que um esboço, pelo que não podemos considerá-la uma obra, ou antes, é uma obra inacabada. Já no que se refere à *Cantiga*, escrita para barítono e guitarra, ela é para nós motivo de grande interesse por três motivos: em primeiro, trata-se de uma obra acabada, apesar da sua simplicidade; em segundo, trata-se da única vez em toda a obra do compositor que é usado um texto de Aquilino Ribeiro, apesar da sua feição popular; finalmente e a julgar pela digitação a lápis, da parte de guitarra, que consta no documento 612 do espólio do compositor, ela terá sido interpretada. À *Cantiga* dedicaremos o primeiro capítulo da segunda parte.

2.5. As várias fases composicionais de Lopes-Graça e o uso da guitarra como meio de expressão.

No artigo inserto no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹¹, José Carlos Picoto define-nos três fases na obra de Lopes-Graça: desde a primeira obra do seu catálogo, datada de 1928, até à sua ida para Paris em 1937, a segunda que vai até finais da década de sessenta e a terceira e última fase, que começa no ano de 1961. Não podemos esquecer que este artigo foi publicado em 1980 e o compositor havia de viver mais catorze anos, e escrever ainda um grande número de obras. Pensamos também que este tipo de exercícios de catalogação da obra de um determinado compositor, por períodos da sua vida, poderá nalguns casos constituir um mero exercício académico sem qualquer consequência e sem interesse numa análise mais rigorosa do conjunto dessa obra. Porém, neste caso, e apesar de ser a única tentativa que conhecemos de classificação da sua obra por períodos, - nem mesmo Mário Vieira de Carvalho, o musicólogo que mais trabalhou sobre Lopes-Graça e que em nosso entender produziu a mais importante obra sobre o

¹¹ [Picoto, 1980]

compositor, teve essa tentação, tão rica e multifacetada é a obra de Lopes-Graça – as datas referidas são momentos importantes na perspectiva de uma análise global da sua obra.

O ano de 1937 marca o início de uma fase de maturidade, que será também consequência da sua estada em Paris, onde o compositor, para além de se ir apetrechar tecnicamente, trabalhando com Charles Koechlin (composição e orquestração) e com Paul-Marie Masson (musicologia), vai também estar em contacto com um mundo musical mais cosmopolita e de maior grandeza e diversidade estética, salientando-se aqui o contacto com a cantora Lucie Devinsky. Este período de dois anos foi fundamental na definição de um percurso estético com outra solidez, que começa a partir desta altura. A redescoberta da tradição musical portuguesa e o seu tratamento musical, tanto através de harmonizações de melodias populares, que tiveram a sua primeira expressão na I Série de 24 *Canções Populares Portuguesas* (1939-1942), como através de uma linguagem que procura as características mais profundas dessa música popular e as plasma no seu discurso, conduzindo ao conceito bartokiano de “folclore imaginário”¹² que vai enformar muita da sua obra, até ao fim da sua vida de compositor, e a uma expressão muito própria, imbuída de um “portuguesismo” de raízes profundas, que será o traço mais duradouro e transversal em toda a sua obra. Diz-nos Mário Vieira de Carvalho: “A sua individualidade artística plasmou-se na assimilação ou integração de elementos ocorrentes nesse imenso acervo popular: mesmo quando não escreve em relação directa com um documento étnico, há – pode-se arriscar – um *portuguesismo* adquirido que marca a sua linguagem.” [Carvalho, 1989: 9]

São de 1961, obras como *Para uma criança que vai nascer*, para orquestra de cordas ou *Poema de Dezembro* para orquestra, ou ainda de *Três sonetos à noite*, ou de *Mar de Setembro*, ciclo para canto e piano sobre poemas de Eugénio de Andrade, mas é com a *Sonata n.º 4* para piano, esta ainda uma obra de transição e de experimentação, como nos refere Sérgio Azevedo¹³ e em especial com o *Canto de Amor e de Morte*, que Jorge Peixinho vai celebrar como “a obra mais consequente e coerente na relação entre os diversos níveis de organização que a música portuguesa, com toda a verosimilhança, terá

¹² O próprio Bartok, referindo-se ao seu grupo de obras que ele classificou como “folclore imaginário”, diz que neste grupo “a melodia folclórica utilizada deve considerar-se só como um motivo(...) sobre o qual se criou uma música independente.” [Montes, 2003]

¹³ “A 4ª Sonata (1961), com uma duração próxima á segunda, representa, de certo modo, as dúvidas e consequentes experimentações que assinalaram no compositor a transição para os anos 60...” [Azevedo, 2005]

alguma vez logrado.”[Peixinho, 1995: 13] que o percurso de Lopes-Graça enquanto compositor vai ficar marcado, como o início de uma nova fase, um ponto de viragem que conduziria às suas obras de maior grandeza e universalidade, debelada a crise estética de finais dos anos cinquenta. Citemos Mário Vieira de Carvalho: “será que precisamente no auge da sua evolução no sentido do folclorismo, Lopes-Graça começava a descrer, a sentir que este se esgotava como orientação principal, ou mais absorvente da sua estética? E será que o suposto debate interior, de incidência estética, terá actuado como componente ou agravante de factores de crise pessoal que culminariam em finais dos anos cinquenta?” Sobre este momento de transição, diz-nos ainda o mesmo autor: “certo é que com a superação dessa crise em 1961, se dá uma viragem ou, se quisermos, um reajustamento da sua trajectória artística.” [Carvalho, 1989: 32].

É a partir de meados da década de sessenta que Lopes-Graça, vai desenvolver uma “atitude exploratória de novas possibilidades técnicas e meios de expressão” [Carvalho, 1989: 34], usando formações que nunca havia trabalhado, como sejam os dois quintetos de sopros *Sete Lembranças para Vieira de Silva* (1966) e *O Túmulo de Villa Lobos* (1970) ou entrando no domínio de certos instrumentos que até então não abordara, e que possuem capacidades tímbricas e sonoras muito ricas e peculiares como sejam o violoncelo, (*Concerto da camera col violoncello obbligato*, 1965), o cravo, (*Quatro Peças*, 1970) ou a guitarra (*Prelúdio e Baileto*, 1968).

É nesta fase criativa de uma maturidade plena em que a sua linguagem se expande até aos limites da tonalidade e em que o seu folclorismo é cada vez mais integrado nesse conceito de folclore imaginário, tal como definido por Bartok, e deixa também de ser quase omnipresente em toda a sua obra, que Lopes-Graça vai compor a obra para canto e guitarra, que estudaremos com maior detalhe na segunda parte desta dissertação.

PARTE II

AS OBRAS PARA CANTO E GUITARRA

Introdução

As obras que dão o título a cada um dos capítulos desta segunda parte da dissertação, constituem o fulcro deste trabalho de investigação. Ao mesmo tempo que elas são o motivo para uma aproximação à obra de Fernando Lopes-Graça, no sentido de melhor a perceber e desbravar um pouco, dentro da sua diversidade e complexidade, para podermos, em última instância, frui-la na sua plenitude, elas são também o motivo último deste trabalho, já que constituirão o programa do recital inerente a esta tese de mestrado.

Assim, faremos uma análise dos elementos poéticos e musicais de cada uma delas, com grande incidência na relação texto-música, tentando sobrelevar alguns dos aspectos mais relevantes do ponto de vista do intérprete, para que qualquer futura primeira abordagem a estas obras, tenha já algum caminho desbravado e para que seja mais fácil percebê-las e interpretá-las.

São, na nossa perspectiva também importantes, os dados históricos e sociológicos referentes a cada uma das obras, percebendo o seu próprio percurso, desde a sua criação e as motivações que lhe terão estado na génese, integrando-as no próprio trajecto criativo do compositor, até ao seu destino final, que é a sua possibilidade de existência através da interpretação e da sua criação em concerto ou em estúdio e assim da sua fruição estética.

1. Cantiga

Iremos, neste capítulo estudar alguns aspectos desta obra que nos permitam fazer alguma luz sobre a sua data de composição e sobre a sua importância no conjunto da obra para guitarra do compositor. Dado ser comumente aceite considerar “Prelúdio e Baileto” como a primeira obra para guitarra, e por isso, a primeira vez que Lopes-Graça usa este instrumento na sua composição, parece-nos relevante, historicamente, a possibilidade desta obra ser anterior. Esta hipótese ajudar-nos-á também a entender melhor a sua linguagem; os elementos analíticos serão um contributo importante para a sua interpretação mas também para melhor a entendermos integrada no percurso criativo de Lopes-Graça.

1.1. O enigma “Cantiga”

Com o número de catálogo LG 252, a “Cantiga”, escrita para Barítono e Guitarra, constitui para nós o maior enigma de toda a obra com guitarra de Fernando Lopes-Graça. Vários são os motivos que contribuem para essa impressão enigmática que esta obra nos proporciona. Talvez o mais forte, seja o facto da obra ser de todo incomum, tanto musicalmente como no aproveitamento das capacidades expressivas do instrumento acompanhador, em relação às restantes obras para canto e guitarra do compositor. O segundo motivo é o facto de não ser conhecida qualquer interpretação pública nem, tão pouco, ser a própria obra conhecida de Piñero Nagy, que terá sido o maior responsável pela escrita para guitarra e designadamente para canto e guitarra, de Lopes-Graça e o dedicatário da maioria das obras e por isso um conhecedor profundo da obra para guitarra e com guitarra, do compositor. Em terceiro lugar, a obra não está datada. Por último, ele usa a designação na partitura de “violão” para a guitarra, referindo na folha de rosto, a obra como sendo para “Canto e Violão”, o que não é habitual, já que em todas as outras obras ele usa a designação de guitarra para o mesmo instrumento.

Tentemos estudar um pouco cada um destes aspectos, que podem assumir relevância no estudo desta pequena obra, e que podem até alterar um pouco aquilo que é um dado adquirido no estudo da obra para guitarra do compositor, ou seja que a primeira obra em que ele usa a guitarra, é escrita em 1968, para guitarra solo e se chama *Prelúdio e Baileto* e que a primeira obra para canto e guitarra, foi composta em 1971, *Três Romances*, escritos para Dulce Cabrita e Piñeiro Nagy, intérpretes que fazem a estreia desta obra em 1972.

Na entrevista a Piñeiro Nagy, este faz-nos duas afirmações importantes, em relação à *Cantiga*: em primeiro, que não tem qualquer conhecimento da existência desta obra, que o maestro nunca lhe falou dela; em segundo, que a designação que ele usa não será relevante, devendo ter a ver com o seu envolvimento no estudo da música tradicional portuguesa. Relativamente à primeira afirmação, ela não deixa qualquer dúvida, Nagy, desde que teve um contacto mais assíduo com o compositor, ou seja a partir do ano de 1967, não teve conhecimento desta obra, nem da sua composição nem de qualquer apresentação pública. No que toca à segunda afirmação, apesar do nosso entrevistado não atribuir importância ao uso da designação de *violão*, parece-nos que o uso deste vocábulo para se referir ao instrumento, é da maior relevância e sugere-nos, com alguma clareza, que a obra terá sido composta antes de 1968 e possivelmente antes de 1967, já que em todas as obras com guitarra, Lopes-Graça usa o termo *guitarra*, designação que sempre foi usada em Portugal desde que Emílio Pujol começou a vir regularmente a Portugal fazer os seus cursos temporários no Conservatório Nacional e muito especificamente desde que o instrumento começou a ser ensinado na Academia de Amadores de Música. O termo *violão* leva-nos ainda a supor que esta obra terá sido composta na fase “brasileira” de Lopes-Graça, ou seja na década de 50, quando este tem um contacto mais próximo e intenso com o Brasil, com a sua música e com alguns dos compositores mais importantes, culminando com a sua estada em S. Paulo no ano de 1958¹. Repare-se que em Portugal, apesar de também se usar o nome de *violão*, muito por influência brasileira, o termo mais usado nos meios populares e rurais em particular, para designar o instrumento, seria *viola*.

¹ Sobre este assunto, ver o interessante texto de Teresa Cascudo sobre as relações de Lopes-Graça com o Brasil [Cascudo,1999]

No que concerne às características musicais da obra, antes de um estudo um pouco mais aprofundado, oferece-nos dizer duas coisas que poderão reforçar a nossa tese. O facto da guitarra se limitar a um papel de acompanhamento harmónico, quase sempre com acordes verticais ou arpejados, leva-nos a concluir que na altura da sua composição Lopes-Graça não tenha ainda composto as primeiras obras para guitarra, designadamente a primeira obra para guitarra solo e os primeiros arranjos, datados, para canto e guitarra, que fazem um uso do instrumento muito mais profundo e rico musical e idiomáticamente, notando-se aqui, um domínio técnico do compositor, muito mais desenvolvido, no uso da guitarra enquanto meio de expressão, que ele não possuía aquando da composição da *Cantiga*. Por outro lado, o carácter sincopado do acompanhamento instrumental, característica marcante da peça, e especificamente este ritmo: $\text{e e.} \quad \text{r} | \text{e eXXX} | \text{e e.} \quad \text{r} | \text{e eXXX} | \text{e}$ remete-nos para a possível influência da música brasileira e portanto para os finais da década de 60. Recorde-se que o compositor esteve no Brasil em 1958, a convite do Ministério da Educação e Cultura do Brasil e em 1960 inicia a composição da abertura para orquestra, *Gabriela, Cravo e Canela* e das *Dezassete Canções Tradicionais Brasileiras* para coro misto. A hipótese da *Cantiga* ter sido composta por esta altura, carece de uma mais consistente fundamentação, nomeadamente através da análise comparativa das partituras das obras referidas, entre outros possíveis meios de investigação, trabalho que não caberá no âmbito desta investigação, mas é uma hipótese que se nos afigura bastante verosímil.

1.2. Elementos de análise

Embora existam dois exemplares desta obra, no espólio do compositor, este não fez nenhuma cópia “oficial”, para distribuição, cuidadosamente passada como regularmente fazia nas suas obras acabadas, não constando em nenhum dos dois exemplares a data da composição, o que será revelador da pouca importância que ele lhe terá atribuído. No entanto, para além da importância histórica devido à hipotética data de composição e às influências que ela denota, como referimos no ponto anterior, julgamos pertinente relevar alguns aspectos

através da sua análise, no sentido de podermos contribuir para um melhor conhecimento desta e fornecer algumas pistas para uma interpretação mais avalorizada.

1.2.1. Análise formal

ESTRUTURA FORMAL

1ª PARTE	Introdução	3 2 3 2 4 4 4 4
	A	3 2 3 2 3 2 2 2 2 4 4 4 4 4 4 4 4 4
	A'	3 2 3 2 [2 2] 3 2 2 2 2 [2] 4 4 4 4 [4 4] 4 4 4 4 4 [4]
2ª PARTE	B	2 2 3 2 3 3 2 3 2 3 2 2 2 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

Esta obra tem duas partes bem diferenciadas, separadas por barra dupla, com carácter distinto e com diferentes andamentos (indicação metronómica). Assim, temos na primeira parte, uma introdução de quatro compassos, em que nos é apresentado o acompanhamento, na guitarra. Com a entrada do canto começa uma secção A, que corresponde à primeira quadra do texto e uma secção A', que corresponde à quintina seguinte do texto. A segunda parte, que designámos por B, corresponde à última estrofe do texto, que literariamente corresponde a uma sextina. Se observarmos o quadro acima, ressalta-nos o facto de, em termos métricos de compassos, os quatro compassos da introdução, em que temos o motivo rítmico repetido de dois compassos, apresentado pela guitarra, repetem-se nas secções A e A', o que corresponde à repetição deste motivo rítmico no acompanhamento. Vemos também que os dois compassos

que a secção A', tem a mais do que a secção A, correspondem ao verso a mais do texto, e o último compasso de A' não é mais do que uma grande respiração antes da segunda parte.

A segunda parte não apresenta qualquer correspondência métrica com a primeira, o que é relevante se tivermos em conta o carácter diferente tanto em termos do canto como do próprio acompanhamento.

1.2.2. Análise harmónica e melódica

Optámos por designar este subcapítulo, como consta, dado o ritmo e outras dimensões da música estarem subjacentes nestes dois parâmetros e também porque questões de ritmo na sua relação com o texto e questões de agógica, serão tratadas no ponto seguinte.

Melodicamente, a parte do canto usa, basicamente, o modo dórico, o modo de Ré, transposto uma 2ª M acima, começando portanto na nota Mi. O canto tem um carácter salmódico evidente durante toda a peça, embora mais óbvio na primeira parte, o que é conferido por alguns aspectos:

1. A melodia mantém a mesma nota durante o verso, sendo alterada só na parte final, no “desfazer” do verso.
2. O ritmo é absolutamente silábico e regular, sendo usadas notas longas só em finais de versos ou mais notoriamente nos finais de secção.
3. O emprego preferencial do intervalo melódico de terceira, no desenho do canto.
4. Uso de uma tessitura bastante estreita, tendo na primeira parte um âmbito de 5ª diminuta e na secção B, de 7ª menor.

Note-se o facto de na primeira parte termos a 3ª m como intervalo melódico preponderante e na segunda parte termos a 3ª M, o que confere desde logo um carácter diferente às duas partes. A única vez em que é usado o intervalo de 4ª P ascendente, isso acontece sobre a primeira sílaba da palavra “sineiro”, o que reforça a leitura expressiva do

texto e ao mesmo tempo tem um efeito de surpresa e de quebra de monotonia no discurso musical.

Na segunda parte, a tessitura da melodia, para além de alargar o seu âmbito, sobe. Se na primeira, a nota mais aguda é um Sol 2, na segunda é um Ré 3. Este carácter mais vivo e “voluptuoso” da segunda parte, que reforça o texto ou que é enformado por este, é também realçado pelo ritmo, com o uso de tercinas de colcheias, portanto de uma figuração mais irregular e mais rápida e pela pulsação mais acelerada, “Poco piú mosso”.

A parte de guitarra não tem qualquer autonomia musical, limitando-se sempre à função de acompanhamento. No entanto, gostaríamos de realçar dois aspectos que julgamos de subliminar importância:

1. O motivo principal desta obra é rítmico e aparece, precisamente, no acompanhamento. Este ritmo sincopado, que é apresentado pela guitarra logo na introdução, é estrutural nesta obra. Sendo a melodia do canto quase uma leitura salmódica do texto seguindo rigorosamente a sua prosódia, é o acompanhamento da guitarra que estrutura a peça, dando-lhe este carácter sincopado. A síncopa vai aparecer em todas as secções apesar de na segunda parte ela aparecer em diferentes figurações.

2. O tratamento harmónico do material melódico modal, é aqui já de uma riqueza assinalável e releva-nos alguns dos traços mais característicos da linguagem do compositor: ambiguidade maior/menor (Mi M – Mi m nos acordes arpejados da primeira parte), uso da falsa relação em acordes dessincronizados, o que cria uma grande instabilidade tonal nesse acorde e um efeito dinâmico de estranheza (5º compasso da secção B).



1.2.3. Relação texto-música

QUADRO DE CORRESPONDÊNCIA RÍTMICA MÚSICA-TEXTO

E = 126

3/4 r r r r r r Ñ 2/4 E E Ñ
E dás ar - roz p'ró a - ba - de,

3/4 rR r r r r r Ñ 2/4 E
e can - ja p'ró pre - ga - dor,

E Ñ 3/4 r r r r r r Ñ 2/4 r r
e p'ra qual - quer pa - ter - ni - da - de,

r r Ñ r r r r Ñ E E Ñ w Ñ
sim - ples cu - ra ou mon - se - nhor

3/4 r r r r r r Ñ 2/4 r r E Ñ
Dás ar - roz pa - ra o mú - si - co,

3/4 r r r r r r Ñ 2/4 r r
p'ró sa - cris - tão e si - nei - ro,

r r Ñ r r r r Ñ E E Ñ
p'ró ar - ma - dor e fo - gue - tei - ro,


3/4 r r r r r r Ñ 2/4 r r
p'ró me - sá - rio e mor - do - mo,


r r Ñ r r r r Ñ E E Ñ w Ñ r Ñ Ñ
e p'ró es - tu - dan - te em fé - rias.


Poco piú mosso


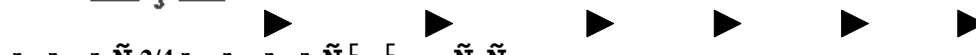
2/4 Rr r r r r Ñ E r
┌ 3 ─┐

To - dos pin - tam o mo - no


 E ti - ram o ven - tre de mi - sé - rias,


 é de por - co o pra - to do mei - o


 e co - po va - zi - o, co - po chei - o,


 a - pós 'ma sa - ú - de, ou - tra sa - ú - de

 vi - da é cor - rer p'ró a - ta - ú - de.

Verificamos aqui que, ritmicamente, esta é a música deste texto. Esta afirmação é tão clara e de tão fácil verificação, que quase não necessitaria de qualquer argumentação ou justificação. No entanto, é importante fazer ressaltar alguns aspectos:

1. Em primeiro lugar, o de que a escrita é silábica, ou seja, a cada sílaba corresponde uma nota. Em toda a obra temos só duas excepções a esta regra e em fins de frase, sobre a última sílaba da palavra “monsenhor” e sobre a primeira de “férias”, enfatizando a acentuação do texto.
2. O respeito absoluto pelo ritmo da palavra e pela correcta dicção e leitura do texto. As figuras rítmicas usadas, que são essencialmente semínimas, colcheias e tercinas de colcheias, correspondem a uma leitura expressiva do texto.
3. Por último, as acentuações do texto têm correspondência directa na música, seja pela indicação expressa dessas acentuações com os sinais da agógica usados normalmente, seja pelas acentuações naturais que a alternância de compassos nos dá, ou ainda, em

alguns casos, pelo emprego de notas longas para as sílabas tónicas e mais curtas para as sílabas átonas.

Dos elementos analíticos descritos concluímos pela necessidade, na interpretação desta obra, da observância das características musicais mais marcantes como sejam a importância da estruturação rítmica e da apresentação instrumental do “tema” rítmico, o respeito pelas acentuações musicais que advêm do texto e que são marcadas pelo compositor na partitura, e, em termos formais, o contraste entre a primeira e a segunda secção da peça.

2. Cinco Romances Tradicionais Portugueses

Iremos aqui tentar perceber a importância da forma poético-musical “romance” no conjunto da obra do compositor, enquadrando de seguida os romances harmonizados para voz e guitarra, bem como os romances originalmente harmonizados para voz e piano e transcritos por Piñeiro Nagy, na produção do compositor dentro deste género. Faremos no ponto seguinte, uma análise das características intrínsecas a esta forma poético-musical, e depois analisaremos os vários parâmetros musicais em cada um dos *Cinco Romances Tradicionais* tentando abrir caminhos para a interpretação e dando algumas pistas nesse sentido as quais poderão eventualmente justificar algumas das nossas opções interpretativas.

Este capítulo encerra com um ponto em que especificamente tratamos os cinco romances originais para canto e piano transcritos por Piñeiro Nagy, fornecendo alguns dados históricos que permitirão perceber um pouco as motivações de Lopes-Graça para escrever os primeiros três dos Cinco Romances Tradicionais para voz e guitarra. Fazemos também uma avaliação sucinta das transcrições, justificando a opção de as usarmos integralmente na nossa interpretação.

2.1. O romance popular na obra de Lopes-Graça

“... os romances, preciosas relíquias da poesia e, quiçá, da música trovadoresca, alguns deles porventura de confecção mais recente mas que naqueles entroncam, relíquias essas conservadas até há pouco no fundo das nossas províncias, em Trás-os-Montes e no Algarve, principalmente, e hoje recordados apenas por alguma velhinha que, a voz trémula e a memória já um tanto confusa, as canta à lareira nos longos serões de Inverno. Lá desfia ela, em melodias de um arcaísmo precioso e de uma fina poesia, a trágica história do

conde de Alemanha, a maliciosa e bem-aventurada história de Gerinaldo, a pungente história de Santa Iria, ...” [Lopes-Graça, 1973: 29]¹

Quem olha para o catálogo da obra de Lopes-Graça, será induzido a considerar que a primeira vez que o compositor trabalha a forma poético-musical popular Romance, será com os *Dois Romances* para canto e piano escritos em 1946. De facto, na primeira série de *Vinte e quatro canções populares portuguesas* escritas entre os anos 1939 e 1942, estão incluídos dois romances: o *Romance do Figueiral* aparecendo aqui com o título *No figueiral figueiredo* e o *Romance de Sta. Iria*, os quais serão retomados pelo compositor noutros momentos da sua obra.

Continua, no entanto, a ser difícil de entender para qualquer conhecedor da obra do compositor, porquê só a partir de 1939, uma década após a sua primeira obra, *Variações sobre um tema popular português*, ter sido dada em primeira audição, Lopes-Graça harmoniza os primeiros romances, dada a importância que a música popular vai ter no conjunto da sua extensa obra e a riqueza poética e musical desta forma ancestral e o carinho especial que o compositor por ela nutria, como nos é revelado pela citação em epígrafe.

O próprio compositor nos dá a resposta parcial a esta inquietante interrogação no seu texto “Sobre a canção popular portuguesa e o seu tratamento erudito”, publicado pela primeira vez em 1942, na revista Seara Nova. Diz-nos Lopes-Graça:

“ Tenho que confessar que o meu interesse pela canção popular e pelos problemas do folclore ligados à formação de uma linguagem musical erudita autónoma, isto é, individualizada sob o ponto de vista nacional, é relativamente recente. É certo que uma das minhas primeiras composições para piano (a primeira, em todo o caso, que foi executada publicamente) constava, precisamente, de umas *Variações sobre um tema popular português*. Embora a coisa se não tivesse passado há muito tempo (julgo que aí por 1928 ou 1929), não me lembro hoje se isso representava para mim algum propósito sistemático, ou se foi uma circunstância puramente fortuita. Pendo a crer que a segunda

¹ A primeira edição é do ano de 1953.

hipótese é mais verosimilhante. Seja como for, o certo é que as minhas experiências com a matéria musical popular não tiveram então continuação.”

O seu texto continua com a explicação para esse abandono do material musical popular, neste hiato temporal de uma década:

“ Suponho que para isso deviam ter contribuído duas razões: a primeira, residia no pouco crédito que entre nós gozavam os estudos folclóricos, e o desconhecimento que em Portugal havia do que fosse uma verdadeira ciência do folclore musical e o auxílio que ela podia prestar à criação erudita; a segunda, cifrava-se no confusionismo e na exploração, nos mal-entendidos e nos oportunismos a que era pretexto, entre nós, o chamado «nacionalismo musical». As trapaças que se faziam à sombra dessa infeliz expressão! Era de desgostar quem, acima de interesses pessoais e de manobras politigueiras, pusesse um sincero amor da arte.” [Lopes-Graça, 1989:137]

Só a partir da sua estada em Paris de 1937 a 1939, por sugestão da cantora Lucie Dewinsky, Lopes-Graça empreende as primeiras harmonizações de material popular, trabalho que resultou nas *Vinte e quatro canções populares portuguesas*, já referidas. Isto mesmo nos é dito pelo compositor:

“ O meu segundo contacto com a matéria musical popular só se fez uns dez anos mais tarde, e teve como resultado a composição das 24 Canções Populares Portuguesas, iniciadas em Paris, por sugestão de uma conhecida cantora, especializada na interpretação de canções populares, Lucie Devinsky, a quem não satisfaziam, sob o ponto de vista da sua execução em concerto, as simples harmonizações ou, por outra, as harmonizações mais ou menos simplistas das canções populares portuguesas; de que tinha conhecimento.” [Lopes-Graça, 1989:138]

O trabalho de maior dimensão em toda a obra de Lopes Graça, no tratamento do romance é a obra intitulada *Romances*, de 1959, sob número de catálogo LG 213, onde constam treze romances harmonizados para canto e piano, os quais vão ser editados em 1964, numa cuidada edição, com texto literário organizado, prefaciado e anotado por Alves Redol e com prefácio e comentários do próprio Lopes-Graça, com o título “Romanceiro Geral do Povo Português”. Se empreendermos um olhar atento sobre toda a obra de Lopes-Graça, verificamos que desde a primeira série de *Canções Populares Portuguesas*, anteriormente referidas, onde se incluíam o romance *No figueiral, figueiredo* - o qual aparece mais tarde, nos 13 *Romances* de 1959, com o título *Romance do Figueiral* - e o Romance de Sta. Iria, que será também incluído nesta mesma obra, o compositor nunca mais vai abandonar esta forma poética durante, praticamente, todo o seu trajecto de compositor.

O ROMANCE NA OBRA DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

In, <i>Canções Populares Portuguesas</i> , Série I LG 169	1. No Figueiral, Figueiredo 13. Romance de Santa Iria	1939-1942	Voz e Piano
In, <i>Canções Populares Portuguesas</i> , Série II LG 171	1. Romance do Conde de Alemanha 5. Romance do Conde Ninho 9. Romance do Bernal-Francês 14. Romance do Conde Alberto 17. Romance de Gerinaldo	1942-1946	Voz e Piano
<i>Dois Romances</i> LG 175	Romance das três meninas num laranjal Romance dos sete cavaleiros (O texto é da autoria de Armindo Rodrigues)	1946	Voz e piano
In, <i>Canções Populares Portuguesas</i> , Série III LG 178	10. Romance de Mineta	1947-1949	Voz e Piano
In, <i>Nove Canções Populares Portuguesas</i> LG 77	2. Romance do Conde Alberto	1948-1949	Voz e Orquestra

<i>Sete Fragmentos de Velhos Romances Portugueses</i> LG 78	1. O Conde Ninho 2. O Bernal-Francês 3. Gerinaldo 4. Santa Iria 5. A Noiva Enganada 6. Dona Silvana (incluído, apenas, na revisão de 1965) 7. O Conde de Alemanha	1949	Voz e Ensemble Instrumental
<i>Cinco Velhos Romances Portugueses</i> LG 62	1. Romance de Dona Silvana 2. Romance de Santa Catarina 3. Romance de Dona Infanta 4. Romance de Dona Ângela 5. Romance de Santa Iria	1951-1955 (revisão em 1966)	Orquestra
<i>Dos Romances Viejos</i> LG 26	Romance de Rosa Fresca Romance de Fonte Frida (Popular Espanhol)	1956	Coro Misto (a cappella)
<i>Romance da Batalha de Alcácer-Quibir</i> LG 256	Romance da Batalha de Alcácer - Quibir	1959	Coro Misto (a cappella)
<i>In, Canções Regionais Portuguesas, Série VI</i>	3. Romance do Cego 6. Romance da Andorinha Gloriosa 11. Romance do Soldadinho	s.d.	Coro Misto, a 3 e 4 vozes (a cappella)
<i>Romances</i> LG 213	1. Romance de D. João 2. Romance de Mirandum 3. Romance do Figueiral 4. Romance da Cativa 5. Romance do Bernal-Francês 6. Romance da Menina Cativa 7. Romance de Dom Martinho 8. Romance de Dona Silvana 9. O Lavrador da Arada 10. Romance da Andorinha Gloriosa 11. Romance de Santa Iria 12. Romance de Santa Luzia 13. A Devota	1959	Voz e Piano

<i>Cinco Romances Tradicionais Portugueses</i> LG 251	1. Romance de D. Mariana 2. Romance da Condessa de Aragão 3. Romance do Homem Rico 4. Romance da Bela Infanta 5. Romance do Cego	1971 e 1979	Voz e Guitarra
In, <i>Melodias Rústicas Portuguesas</i> (4º Caderno) LG 91	2. Romance de D. Fernando	1979	Flauta e Guitarra

Uma leitura do quadro acima, revela-nos alguns aspectos importantes:

Em primeiro lugar, o facto de Lopes-Graça ter trabalhado mais do que uma vez, ou inserido em diferentes colectâneas, em diferentes momentos da sua vida de compositor, vários dos romances com origem no cancioneiro popular português.

Saliente-se, em segundo lugar, o facto de, o compositor não ter trabalhado só romances do nosso romanceiro popular, mas também, em três ocasiões, outro tipo de abordagem a este género poético:

1. Em 1946, *Dois Romances* com texto do poeta Armindo Rodrigues (nascido dois anos antes de Lopes-Graça, sempre ligado aos meios políticos e culturais, e seu amigo e companheiro de muitas lutas no combate ao regime fascista e na intervenção sócio-cultural)², sendo aqui, a música original do compositor, ao contrário dos romances populares, em que se trata de harmonizações, mais ou menos complexas, de melodias retiradas do romanceiro popular.
2. Dez anos mais tarde, dois romances do cancioneiro musical espanhol, em *Dos Romances Viejos*, de 1956, com letra em castelhano.
3. Em 1959, a transcrição em partitura moderna e arranjo do *Romance da Batalha de Alcácer-Quibir*.³

Por último queremos fazer ressaltar o facto de o compositor ter harmonizado alguns romances, para formações puramente instrumentais, como é o caso dos *Cinco Velhos Romances Portugueses*, para orquestra, e do Romance de D. Fernando incluído nas *Cinco Melodias Rústicas*, para Flauta e Guitarra, de 1979, naquela que será a última obra de Lopes-Graça, onde surge o romance como matéria prima musical.

² Ver artigo: “1904-2004, centenário do nascimento de Armindo Rodrigues” [Ferreira, 2004]

³ Composição do século XVI, inserida no chamado “Cancioneiro de Paris”

2.1.1. Os *Cinco Romances Tradicionais Portugueses* e os cinco romances transcritos por Nagy, no conjunto da obra de Fernando Lopes-Graça, sobre o género *romance*.

Os cinco romances transcritos por Piñeiro Nagy, Romance de D. João, O Lavrador da Arada, A Devota, Romance da Cativa e Romance do Figueiral, pertencem na totalidade ao conjunto dos treze *Romances*, escritos em 1959, para voz e piano. Esta ordem sequencial foi a adoptada pelos intérpretes na apresentação pública⁴ e coincide também com a partitura realizada por Piñeiro Nagy. A transcrição foi feita a partir da colectânea “Romanceiro Geral do Povo Português”, como Piñeiro Nagy refere na sua entrevista,. Poderia, no entanto, ter sido a partir de outras fontes: da partitura dos treze Romances, posteriormente catalogada com o número LG 213 ou de anteriores harmonizações dos mesmos romances. Neste caso, só o Romance do Figueiral aparece anteriormente harmonizado para voz e piano (com diferenças significativas), na I Série de *Canções Populares Portuguesas*, como já foi referido anteriormente.

Relativamente aos *Cinco Romances Tradicionais Portugueses*, com harmonização original para guitarra, só o Romance do Cego, havia sido harmonizado anteriormente, estando incluído na VI Série das *Canções Regionais Portuguesas* para Coro a cappella. Todos os restantes quatro romances são trabalhados aqui pela primeira vez.

A estreia dos três primeiros, dos Cinco Romances Tradicionais Portugueses e das transcrições para guitarra referidas, aconteceu em 1972, na Academia de Amadores de Música, tendo como intérpretes a mezzo-soprano Dulce Cabrita e o guitarrista Piñeiro Nagy, para os quais os romances originais para voz e guitarra foram escritos.⁵

⁴ Ver Anexo 1

⁵ Ver Anexo 2

2.2. A estrutura poética e musical do romance: a “toada”- unidade morfológica básica

O conceito de toada, termo amiúde usado por Lopes-Graça para designar a melodia do romance, é um conceito concomitante ao próprio género poético-musical, e designa uma melodia que serve de suporte musical ao texto literário. A estrutura poética que serve de suporte à maioria dos romances é a quadra, o que acontece nos romances que iremos analisar, à excepção do *Romance da Bela Infanta*, onde a estrutura literária de base é a sextina. Ora, sendo a quadra a forma poética mais usada, a grande maioria das toadas é também enformada pela métrica desta estrutura; tentando uma definição estritamente musical para “toada”, diríamos, antes, que ela não é mais do que um motivo, com uma ou duas secções, normalmente de quatro compassos cada, que se repete. Assim, esta “melodia” dos romances, será com mais propriedade designada de “toada”, já que ela muitas vezes não tem as características de uma verdadeira melodia, com uma estrutura acabada, com um desenvolvimento ou a sua possibilidade e com uma estrutura tonal fechada e bem definida.

Sobre as toadas, Lopes-Graça, refere-nos um aspecto que é para ele relevante, que é o facto de toada e texto literário não poderem ser considerados separadamente. No seu texto “Sobre as Toadas dos Romances Populares Portugueses” diz-nos o compositor:

“ Convém porém não esquecer desde já uma coisa, que tem sido muitas vezes esquecida, ou, se não esquecida, pelo menos encarada com menos atenção. Vem a ser que o romance é um género poético-musical, que nele, portanto, letra e toada são aspectos solidários, formando unidade estética, e que o considerar-se em separado a toada só pode ser relevante de um ponto de vista puramente musicográfico, certamente legítimo logo que se reconheça que na origem não há dicotomia (é este o erro do exclusivo ponto de vista literário, a bem dizer o único por que desde sempre se tem entre nós encarado o romance)” [Lopes-Graça, 1989a : 177].

Noutro texto, intitulado “Garrett e o «romanceiro»”, diz-nos Lopes-Graça, mostrando-nos a importância desta unicidade texto/música:

“ Um dos erros de Garrett foi o não ter percebido, ou o não ter atendido, que o Romance é uma unidade poético-musical indissolúvel e que, nessas vetustas produções literárias, separar a letra da melodia que necessariamente forma corpo com ela é o mesmo que abstrair da rosa o perfume que lhe é peculiar ou que considerar num rosto os traços fisionómicos independentemente da expressão que os anima. Recolhendo a letra dos Romances desacompanhada da respectiva música, o autor das *Viagens na Minha Terra* fez obra incompleta, truncada.” [Lopes-Graça, 1989a: 124].

No entanto, um pouco em contradição com este aspecto está o facto de a mesma toada poder servir vários romances diferentes ou o contrário, isto é, encontrarmos para o mesmo romance toadas diferentes. Isto nos é dito pelo próprio Lopes-Graça:

“Nem os próprios romances escapam inteiramente a esta condição [a canção popular portuguesa é no fundo e essencialmente do tipo «voix-de-ville», isto é, melodias a que constantemente se adaptam letras diferentes], visto não ser raro encontrarmos a mesma toada servindo dois ou três poemas diferentes, ou, vice-versa, o mesmo poema cantado com diversas toadas.” [Lopes-Graça, 1973: 39].

Essa importância que Lopes-Graça dá à indissociabilidade texto/música, aliada ao respeito pelas manifestações mais genuínas do povo e, assim, à procura do belo, nas suas expressões e, muito concretamente, na sua música e nas formas poético-musicais tradicionais, leva-nos à problemática da intervenção do compositor na composição dos romances, a que aludiremos mais à frente.

Sobre as toadas, Lopes-Graça faz uma divisão, embora com uma fronteira muito ténue, em dois grandes grupos⁶: um grupo associado aos romances mais antigos, que ele designa por «romances velhos», e que têm um certo refinamento culto, advindo ainda do facto do romance, enquanto género poético-musical, ter uma origem culta ou semiculta, e outro

⁶ Ver texto “Sobre as Toadas dos Romances Populares Portugueses”, in [Lopes-Graça, 1989a]

grande grupo onde inclui os romances mais novos e que “denunciam já uma aproximação expressiva e morfológica mais cerrada com certos tipos de música folclórica ou, pelo menos, popular». Dos romances em estudo, ele inclui no primeiro grupo o Romance de Dona Mariana e no segundo, o Romance da Bela Infanta e o Romance da Condessa de Aragão.

Na tentativa de classificação da canção popular portuguesa, de uma maneira geral, o compositor divide esta em três categorias⁷:

- a) Canções tonais
- b) Canções modais. Para o compositor, este grupo “é o mais apreciável e compreende porventura os exemplares mais preciosos da nossa canção” [Lopes-Graça, 1973: 47]
- c) Canções cromáticas. Trata-se ainda de modos, mas não identificáveis com os modos litúrgicos, dada a frequência das alterações; poder-se-ão chamar «modos exóticos».

Lopes-Graça categoriza ainda um quarto grupo, que são aquelas melodias estruturadas num simples núcleo tetracordal ou pentacordal mais ou menos reiterado, que ele nos diz poderem ser designadas, com mais propriedade, por melopeias.

Ele dá-nos como exemplo de cada uma das categorias, alguns dos espécimes incluídos no livro, incluindo os romances. O único romance que aparece referido nesta categorização, que faz parte dos *Cinco Romances Tradicionais Portugueses*, para voz e guitarra, também por ser o único destes que vem neste livro, é “O Homem Rico”, que ele inclui na segunda categoria dos romances modais, “(embora) alicerçado em modos não tão rigorosamente determináveis”[Lopes-Graça, 1973: 47]

⁷ Ver [Lopes-Graça, 1973]

2.3. Elementos de análise

Numa primeira análise poderemos verificar facilmente que o compositor quase se limita a harmonizar as melodias dos romances, nas quais texto e música são indissociáveis, mantendo estas no seu estado puro, conforme foram postas em notação musical. Isso mesmo nos diz o compositor no seu texto *Sobre a Canção Popular Portuguesa e o seu tratamento erudito*:

“Foi por esta razão que chamei às minhas canções «versões de concerto» - o que implica um tratamento em extensão e profundidade, digamos assim, de todas as sugestões que a canção portuguesa pode oferecer, sob o ponto de vista da expressão, do ritmo, da harmonia e mais características psicológicas e morfológicas, e que se traduzem, principalmente, na parte instrumental, visto que conservei sempre à melodia toda a sua pureza e identidade originárias” [Graça, 1989: 138].

Vamos começar por uma análise dos aspectos relativos à melodia, já que a toada, ou seja a melodia que suporta o texto e que lhe é subjacente, constitui a matéria primordial, a matéria de trabalho do compositor.

2.3.1. Melodia

Neste ponto, centraremos a nossa atenção na “toada” dos romances, já que só aqui poderemos falar especificamente de melodia, apesar de, em relação a este parâmetro, não haver, praticamente, a intervenção do compositor, a não ser a montante, na escolha dos romances e também, em um ou outro caso, na sua transcrição para partitura.

Sobre a intervenção do compositor a “montante”, ela pode ser decisiva em dois aspectos fundamentais: por um lado, na criteriosa selecção das fontes escritas, ou na própria elaboração da grafia musical adequada às fontes da tradição oral e, por outro lado, na escolha dos romances. Tendo em conta o primeiro aspecto, diz-nos Lopes-Graça no seu

texto já citado, “Sobre as Toadas dos Romances Populares Portugueses”, referindo-se à publicação do *Romanceiro Geral do Povo Português*:

“As toadas, (...), são na sua grande maioria extraídas das publicações várias da música popular portuguesa que nos foi possível consultar (...). Contudo, dois esclarecimentos importa fazer. O primeiro é que as fontes indicadas no texto nem sempre coincidem com as fontes reais da solfa (...). Nestes casos, procedeu-se a uma transplantação ou adaptação, já porque se preferiu uma lição diferente do texto literário, já porque se optou por outra mais completa, já porque determinada solfa apresentava dificuldades e contradições prosódicas ou porque uma outra se nos deparou desacompanhada de texto. O segundo esclarecimento refere-se à redacção das solfas. Em muitas delas modificámos a tonalidade consignada pelo seu colector, adoptando outra mais de acordo com as possibilidades de entoação de uma voz média. Noutras permitimo-nos alterar-lhes a grafia, que na redacção original se nos antolhava ritmicamente confusa, se é que não errada. Enfim, pelo que se refere ao compasso, também aqui e ali optámos por leituras que se nos afiguram mais práticas e metricamente mais lógicas.”[Lopes-Graça, 1989a: 180].

Já sobre a própria escolha dos romances, diz-nos Lopes-Graça:

“É claro que, não sendo folclorista, não me interessou saber qual seria a «versão autêntica» das canções – coisa que, aliás, me parece absolutamente mítica e paradoxal: se a canção é, de facto, popular, todas as suas versões são autênticas, como documento folclórico; sob o ponto de vista estético é que podem ser umas preferíveis às outras -, mas, neste caso, estamos logo em face de um critério selectivo, que é já, propriamente do domínio artístico e não folclórico. É pois natural, que, em presença de várias versões da mesma canção, eu não inquirisse de saber qual era a «mais autêntica» (!!), mas sim qual era

a mais bela, qual era a que maiores possibilidades de tratamento oferecia, para as explorar sem atraí-lo, sem alterar o seu carácter primitivo, aquilo a que eu chamo a pureza e a identidade da canção, apresente-se esta na primeira (?) ou na sua milésima (?) versão.”
[Lopes-Graça, 1989: 139].

Sendo um texto escrito em 1944, é importante aqui realçar o vanguardismo da abordagem “etnomusicológica” da música popular, um pouco à margem do que era prática comum nesta época, se considerarmos que um dos grandes objectivos da musicografia etnográfica era, e foi durante largos anos, a procura do autêntico, da versão mais antiga e verdadeira, numa tradição em vias de extinção⁸. Mais importante na leitura desta citação é o primado do critério estético, que preside à escolha dos romances que ele vai trabalhar.

Atentemos agora nas toadas de cada um dos romances:

Toada do Romance de Dona Mariana

The musical score for 'Toada do Romance de Dona Mariana' consists of three main staves labeled α , β , and β' . Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. Staff α contains a sequence of notes and rests. Staff β also contains a sequence of notes and rests. Staff β' contains a sequence of notes and rests. Below the β and β' staves, there are sections labeled 'ALTERAÇÕES NA SEGUNDA PARTE' (Alterations in the second part), each showing two alternative musical phrases in 2/4 time.

⁸ Veja-se por exemplo o, neste aspecto eloquente, artigo publicado em 1984!!!, da autoria de Manuel Cadafaz de Matos, “A fomentação por parte do Estado no desenvolvimento da ciência etnomusicológica” [AA.VV., 1984: 119]

Esta estrutura melódica é comum às duas partes da peça, com pequenas alterações rítmicas que advêm da métrica do texto: na segunda parte, β' mantém a mesma estrutura rítmica de β , ou seja, o segundo compasso de β' , mantém o 5/8 ao contrário do que acontece na primeira parte. Na primeira parte, apesar do texto ser igual, em β' o compasso é alterado para 2/4, ficando, assim, menos uma colcheia, por isso sem a ênfase da primeira sílaba da palavra Mariana, que na primeira vez é dada por uma nota de valor mais longo, semínima, sendo agora de colcheia.

Na segunda parte encontramos ainda uma diferença em relação à primeira: no segundo compasso de β e de β' o ritmo $r r$ é transformado em $r. t$. Acontece também na segunda parte uma alteração melódica de carácter expressivo: no quarto compasso de β' a melodia faz um salto inferior de 3ª M em vez de 4ª P e sobe por grau conjunto até à nota Lá.

Repare-se na riqueza da linha melódica, que para além de uma extensão que chega à 9ª menor, tem um ritmo bastante elaborado e variadas inflexões melódicas onde sobressaem os saltos de 4ª e de 5ª.

Tonalmente, podemos dizer que esta toada está no modo frígio⁹, no modo de Mi, apesar da sua complexidade e do uso de notas cromáticas, que, a espaços, alteram essa percepção.

Toada do *Romance da Condessa de Aragão*



⁹ Usaremos aqui as designações gregas, aplicadas aos modos gregorianos, conforme definidas por Glareanus no seu *Dodecachordon* (1547).

Lopes-Graça inclui este romance no grupo dos romances de origens não tão ancestrais e, por isso, mais próximos, expressiva e morfologicamente de certos tipos de música folclórica, ou popular. De facto esta toada é de uma grande simplicidade, mas que «agarra», pela força do seu desenho melódico.

Aqui a toada tem só uma frase que se repete com uma ligeira variação rítmica na sua fase conclusiva.

Esta melodia está em Sol M, na parte A e em Si M, uma terceira maior acima, na parte B.

Toada do *Romance do Homem Rico*

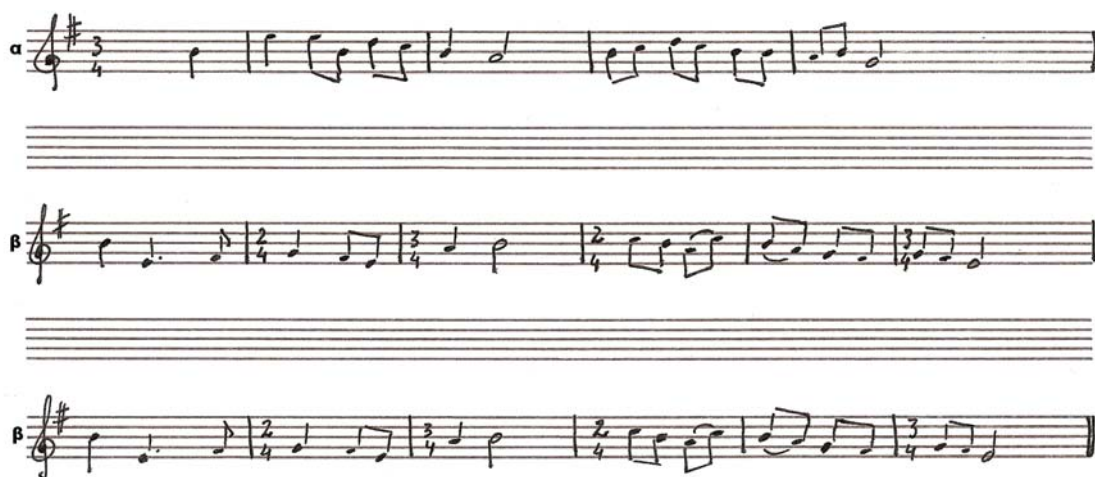


Estruturalmente, a melodia tem duas frases, em que β se repete acompanhando a repetição dos dois últimos versos da quadra. A primeira frase α , pode ser dividida em dois segmentos x e y, já que há uma respiração clara e o segmento y, tem rigorosamente a mesma linha melódica de x, só que uma 4ª P acima.

Este é o romance que o compositor inclui na categoria de “Canções Modais”, salientando no entanto, que “alicerçado em modos não tão rigorosamente determináveis”. É de facto quase impossível determinar o modo sobre o qual esta melodia está construída, dado o número de alterações cromáticas e a sua própria configuração, que não nos permitem dizer com segurança qual é esse modo. Também não está em Sol m, já que em

momento algum há uma definição harmónica da dominante dessa tonalidade. Concluímos, portanto, que esta toada está construída sobre o modo eólico, começando na nota Sol.

Toada do *Romance da Bela Infanta*



Incluído por Lopes-Graça, no mesmo grande grupo da “Condessa de Aragão”, como mais próximo de uma expressão popular e, por isso, menos culta, de facto, esta toada tem um desenho melódico simples quase sempre em intervalos de segunda e com um ritmo bastante simples e regular.

Na sua estrutura temos as mesmas duas frases, α e β , repetindo-se β , tanto na primeira como na segunda parte da obra, o que corresponde no texto à repetição dos versos 3 e 4 da quadra.

Esta melodia está claramente em Mim, o que contribui para a ideia de que esta toada será mais “moderna” ou com uma origem menos ancestral e mais ligada a uma tradição popular, não culta, o que, de resto, vem sublinhar a catalogação que o compositor fez para este romance.

Toada do *Romance do Cego*

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Toada do *Romance do Cego*". The score is organized into three systems, each consisting of two staves. The first system is labeled "Parte A" and "α", the second "Parte B" and "β", and the third "β'". Each system features a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff with a key signature of two flats (Bb). The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some notes marked with accidentals (sharps and flats) to indicate chromatic alterations. The handwriting is in blue ink on a white background.

A toada do Romance do Cego, possui as comuns duas frases α e β , em que a segunda repete, com a devida correspondência do texto, mas com a alteração cromática acima assinalada, sendo por isso indicada como β' .

À semelhança do que acontece no Romance da Condessa de Aragão, na parte B temos a toada, integralmente, uma terceira menor acima, o que nos faz passar de Mi m para Sol m.

A mais evidente e também pertinente conclusão a que poderemos chegar é a de que a toada nos é dada sempre no seu estado original, sem intervenção do compositor, sendo a sua linha melódica tonalmente categorizável, segundo as categorias definidas por Lopes-Graça, pelo que a estrutura formal tipo ABA ou tipo Rondó dos romances em análise, é o resultado da harmonização do compositor e da sua própria concepção formal.

2.3.2. Ritmo e Forma: aspectos distintivos

Os três primeiros romances, Romance de Dona Mariana, Romance da Condessa de Aragão e Romance do Homem Rico, os quais foram os primeiros a ser harmonizadas para voz e guitarra, em 1971, têm características marcadamente diferentes dos últimos dois, Romance da Bela Infanta e Romance do Cego, compostos em 1979. Essas diferenças são acentuadas em dois parâmetros da análise: o ritmo e a forma.

a) Ritmo

Nos três primeiros, há o uso constante e notável de ritmos irregulares (células polirítmicas), designadamente:









Basicamente, o que acontece é o choque entre um ritmo de métrica regular (uso de valores que são resultado da divisão por dois da unidade de tempo, ou seja, colcheias e semicolcheias, num compasso de subdivisão binária) e um ritmo de métrica irregular (tercinas, no mesmo compasso), em vozes diferentes, seja entre o canto e uma voz da parte de guitarra, seja entre duas vozes da parte de guitarra.







Repare-se que os ritmos irregulares nunca acontecem na melodia do romance, também designada por toada, com uma única exceção, que é no compasso 2 do Romance da Condessa de Aragão e na segunda vez, devido à diferença do texto e à necessidade de o “encaixar” na toada, ou antes, devido ao facto do ritmo musical ser determinado pela prosódia do texto.





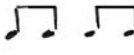
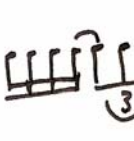


Vejamos:

Romance de Dona Mariana

Compasso 3	Compasso 4	Compasso 10
<p>VOZ </p> <p>GUI.T. </p>	<p>VOZ </p> <p>GUI.T. </p>	<p>VOZ </p> <p>GUI.T. </p>

Romance da Condessa de Aragão

Compasso 2 (1ª vez)	Compasso 2 (2ª vez)	Compasso 4
<p>VOZ </p> <p>GUI.T. </p>	<p>VOZ </p> <p>GUI.T. </p>	<p>VOZ </p> <p>GUI.T. </p>

Compasso 8	Compasso 9	Compasso 12	Compasso 16
<p>VOZ </p> <p>GUI.T. </p>	<p>VOZ </p> <p>GUI.T. </p>	<p>VOZ </p> <p>GUI.T. </p>	<p>VOZ </p> <p>GUI.T. </p>

Romance do Homem Rico



Estes ritmos, como referimos anteriormente, não aparecem nas toadas dos romances, surgem só na harmonização, ou seja, na parte composta. O uso destes ritmos nos romances harmonizados em 1971 e a não utilização deles nos últimos dois romances, de 1979, é uma diferença marcante e que caracteriza a composição de Lopes-Graça.

b) Forma

1. Romance de Dona Mariana (fragmento)

FORMA: A B A

2. Romance da Condessa de Aragão

FORMA: A B A

3. Romance do homem rico

FORMA: A B A C A D A E A F

4. Romance da Bela Infanta

FORMA: A B A B'

5. Romance do Cego (fragmento)

FORMA: A B A B'

Também do ponto de vista formal, os romances 4 e 5, são semelhantes, sendo ABAB', terminando na parte B modificada, ao contrário dos primeiros dois e do terceiro que é bastante peculiar. Aqui, nos romances 4 e 5, a parte B' tem para o canto, a mesma

música que B, enquanto que a parte de guitarra é uma variação de B. Os romances 1 e 2, têm uma forma ABA, simples no segundo e que repete no caso do primeiro. O terceiro romance, funciona no conjunto dos cinco, como uma peça charneira pela peculiaridade da sua construção formal, sendo na sua estrutura poético musical uma forma rondó: A secção A que repete, tem sempre a mesma música e as várias secções intermédias, ou episódios, são sempre improvisados, e portanto, sempre diferentes. Não há uma correspondência formal do texto, já que as quadras são sempre diferentes, observando-se apenas, na parte que musicalmente funciona como refrão, a repetição dos dois últimos versos da quadra.

Em todos os romances temos uma só toada, o que está de acordo com a sua própria definição, e que, regra geral, corresponde à quadra do texto. Quando se repetem os terceiro e quarto versos, o que geralmente acontece na secção A, a segunda frase da toada, repete-se, mais ou menos variada, ou integralmente. Portanto, a divisão em secções distintas e a estrutura formal de cada um dos romances é determinada pela harmonização, pelo uso de diferentes harmonias na parte instrumental, neste caso da guitarra.

Reparemos no que acontece na correspondência do texto com a música:

Romance de Dona Mariana

Secção da Peça	Melodia	Texto	
A	α —————→	Versos 1 e 2	Quadra 1
	β —————→	Versos 3 e 4	
	β' —————→	Versos 3 e 4	
B	α —————→	Versos 1 e 2	Quadra 2
	β —————→	Versos 3 e 4	
	β' —————→	Versos 3 e 4	

Esta estrutura repete-se para as três quadras seguintes, terminando a obra na parte A.

Romance da Condessa de Aragão

Secção da Peça	Melodia	Texto	
A	α —————→	Versos 1 e 2	Quadra 1
	α' —————→	Versos 3 e 4	
	α —————→	Versos 1 e 2	Quadra 2
	α' —————→	Versos 3 e 4	
B	α —————→	Versos 1 e 2	Quadra 3
	α' —————→	Versos 3 e 4	Quadra 4
	α —————→	Versos 1 e 2	
	α' —————→	Versos 3 e 4	

A toada é baseada num único motivo de dois compassos, que repete com uma pequena alteração rítmica na sua conclusão. Esta frase de quatro compassos corresponde a uma quadra. Nunca temos aqui versos repetidos.

Romance do Homem Rico

Secção da Peça	Melodia	Texto	
A (Refrão)	α —————→	Versos 1 e 2	Quadra 1
	β —————→	Versos 3 e 4	
	β —————→	Versos 3 e 4	
B (Episódio)	Improvisação	Versos 1, 2, 3 e 4	Quadra 2

Esta estrutura acontece sucessivamente para as sete quadras do texto, terminando em A.

Romance da Bela Infanta

Secção da Peça	Melodia	Texto	
A	α —————→	Versos 1 e 2	Quadra 1
	β —————→	Versos 3 e 4	
	β —————→	Versos 3 e 4	
B	α —————→	Versos 1 e 2	Sextina
	β —————→	Versos 3 e 4	
	β —————→	Versos 5 e 6	

Neste romance temos uma estrutura literária diferente: o texto é constituído por uma quadra em que repetem os versos 3 e 4, tendo depois três sextinas (estrutura poética de seis versos).

Assim, para a mesma estrutura musical em A, teremos na segunda vez seis versos diferentes. A obra termina com a secção B, como já foi referido anteriormente.

Romance do Cego

Secção da Peça	Melodia	Texto	
A	α —————→	Versos 1 e 2	Quadra 1
	β —————→	Versos 3 e 4	
	β' —————→	Versos 3 e 4	
B	α —————→	Versos 1 e 2	Quadra 2
	β —————→	Versos 3 e 4	
	β' —————→	Versos 3 e 4	

Temos nesta obra quatro quadras, que constituem um fragmento do texto literário, pelo que repetem as secções A e B.

2.3.3. Outros aspectos relevantes para a interpretação

“Ora, o resultado mais importante e de maiores consequências a que cheguei, (...), foi o de que a canção popular portuguesa é muito mais rica do que eu próprio supunha...E, como compositor, vim a concluir que o tratamento artístico da canção popular portuguesa é perfeitamente compatível com todos os recursos e conquistas da moderna técnica e gramática musicais; e direi mesmo que só aplicando-lhe, com o devido discernimento, está bem de ver, esses recursos e conquistas, é que ela se poderá valorizar completamente.”
[Graça, 1989: 139]

Pela leitura desta passagem escrita por Lopes-Graça, podemos aquilatar do respeito pela canção popular portuguesa e do não facilitismo no seu tratamento, do ponto de vista da composição, o que também nos pode sugerir alguma complexidade no tratamento harmónico e nos outros planos da composição, o que de facto se verifica nos arranjos dos Cinco Romances Tradicionais. Apesar da toada se manter, a diversidade e a riqueza das harmonizações estruturam-nos as peças em diferentes secções, sendo que a secção B de todos os romances tem, em todos eles, uma harmonização diversa da secção A.

Queremos aqui fazer ressaltar alguns aspectos que poderão contribuir para a melhor interpretação destes cinco romances. Começemos uma vez mais pela primeira obra.

No **Romance de Dona Mariana**, para além dos aspectos rítmicos anteriormente focados, as células rítmicas que designámos por células polirítmicas, que são realmente importantes no plano da interpretação e que acontecem na secção A, outros dois pormenores queremos aqui pôr em relevo. O primeiro é também uma questão rítmica e acontece na secção B; o canto tem uma métrica de subdivisão binária e o acompanhamento uma métrica de subdivisão ternária, sendo de facto um compasso de 3/8, embora escrito em compassos de subdivisão binária. Esta acentuação, esquecendo no acompanhamento as acentuações regulares dos compassos, resulta numa independência quase desconcertante do acompanhamento em relação ao canto o que tem um efeito dramático acutilante na interpretação do texto literário. Texturas similares encontramos, por exemplo, em

Benjamin Britten, nas suas *Folksongs*, também para canto e guitarra, designadamente em *I will give my love an apple* e em *Sailor-Boy*.

O outro, são os finais de frase musical na secção A, onde a guitarra faz um acorde arpejado em crescendo, para terminar num acorde rasgueado; a primeira vez, um acorde de sétima da dominante na terceira inversão, e a segunda um acorde de nona da dominante sem sétima, com a nona na voz inferior. Nestes finais de frase será importante fazer ressaltar este efeito músico-dramatúrgico de desafio, de interrogação; o “e agora?” que o texto pede, na sua interpretação.

No **Romance da Condessa de Aragão**, o mesmo aspecto rítmico referido no ponto anterior (células polirítmicas) é também de grande acutilância na interpretação da parte A, em especial, embora também aconteça na secção B. De realçar aqui, e a necessitar de um trabalho muito especial por parte dos intérpretes, a mudança de ambiente da primeira para a segunda secção e desta para a primeira. Enquanto na primeira temos uma textura polifónica a três vozes, na guitarra, na segunda temos uma textura de arpejos em semicolcheias, com difícil execução técnica, o que cria dificuldades, em especial na transição da secção B para a secção A.

Tendo como centro tonal a nota Sol, O **Romance do Homem Rico**, tem uma textura polifónica no acompanhamento, em que o Baixo mantém a nota Sol, com a sua 5ª perfeita harmónica como pedal, sendo esta alterada uma só vez, no compasso 7, em que temos como pedal a nota Lá com a respectiva 5ª perfeita, que no compasso 8 vai fazer um percurso diatónico até ao 4º grau do modo, portanto Lá-mi, Sib-fa e Dó-sol para voltar no compasso de fim de frase ao nosso centro tonal. Este retorno acontece depois do ritmo irregular referido anteriormente, em que a guitarra faz também o ritmo do canto em colcheias junto com a tercina.

Exemplo 1 (*Romance do Homem Rico* – compassos 6 a 10)

The image shows a handwritten musical score for the song "Romance do Homem Rico" (measures 6 to 10). It consists of two staves: a vocal line and a guitar accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The vocal line has lyrics in Portuguese: "Foi ca-sar com mulher po-bre, Grande so-ber-ba-ta-mou, Foi ca-sar com". The guitar accompaniment features a triplet in measure 8 and a "meno f" marking in measure 10. A box highlights measures 7 and 8.

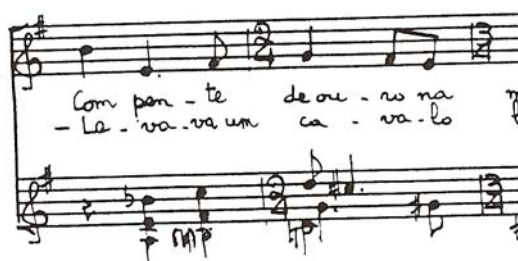
Harmonicamente, na repetição de β temos a mesma estrutura polifónica, mas agora com a pedal uma terceira acima, ou seja Dó-sol, Ré-lá e Mi-si, indo do quarto ao sexto grau, para pelo mesmo processo voltar ao centro tonal harmónico, Sol. Esta célula polirítmica, constitui a passagem tecnicamente mais complicada para o guitarrista, já que a voz intermédia em tercina, faz um cromatismo descendente, o qual terá que se ouvir com clareza em conjunto com o baixo e a voz superior, que faz o mesmo ritmo do canto, criando uma tensão harmónica (temos a sequência intervalar harmónica de 4ª perfeita, 2ª maior e 8ª perfeita) que resolve para a oitava.

Exemplo 2 (*Romance do Homem Rico* – compassos 11 a 13)



Apesar da toada do **Romance da Bela Infanta** estar em Mim, o seu tratamento harmónico é bastante interessante, tendo uma textura essencialmente vertical e em acordes paralelos, passando, a espaços, a ser mais polifónica na parte β da toada. Repare-se na imitação sequencial do ritmo sincopado do canto (compasso 11) na voz superior da guitarra, no compasso seguinte, realçando a síncopa.

Exemplo 3 (*Romance da Bela Infanta* – compassos 12 e 13 da parte A)



A principal preocupação dos intérpretes neste romance deverá ser a sincronização dos ataques - dado o acompanhamento em acordes verticais, em especial na parte α da secção A e na segunda vez da secção B - e a qualidade dos ataques - dadas as entradas desfasadas,

com respirações nos finais de frase também desfasadas na secção A e o acompanhamento em síncopas na primeira vez da secção B.

No **Romance do Cego** dois elementos são fundamentais na interpretação e que deverão ser realçados; a síncopa do acompanhamento na secção A, com a harmonia de quintas que se vão transformando, contraindo e dilatando, o que dá um efeito surpreendente e ao mesmo tempo a clareza da voz superior da guitarra que faz um “contra canto” com a melodia da toada. Na secção B é interessante o efeito de imitação da sanfona com a sua harmonia de quintas e a roda que é preciso “rodar”, “impulsionar”. Isso poderá ser feito acentuando regularmente o acompanhamento. A sanfona era um instrumento muito em voga desde a Idade Média e muito associado ao cego, ao “ceguinho” no imaginário popular.

2.4. Os cinco romances transcritos por Piñeiro Nagy: dados históricos sobre a sua realização

Até ao ano de 1970, não temos conhecimento da existência de qualquer obra portuguesa para voz e guitarra, composta para esta formação. Diz-nos Piñeiro Nagy sobre as transcrições de cinco Romances, extraídos do *Romanceiro Geral do Povo Português*:

“Preparava, na altura, um concerto para a Academia com obras em estreia e pensei que seria interessante fazer uma parte com obras portuguesas para canto e guitarra. A verdade é que, após alguma investigação, verifiquei não existir repertório salvo pequenas peças de pouco interesse. Debrucei-me, então, sobre o *Romanceiro Geral do Povo Português*, recolha de Alves Redol e Fernando Lopes-Graça, onde encontrei autênticas jóias, quer no texto, quer na música. Seleccionei um conjunto de cinco romances harmonizados por Lopes-Graça para voz e piano e transcrevi a parte deste para guitarra.”¹⁰

Há três aspectos, igualmente importantes, que ressaltam destas declarações e que explicarão o porquê da realização da transcrição destes cinco romances:

1. A inexistência de repertório para esta formação.
2. A qualidade estética destas obras.
3. A oportunidade da preparação de um concerto num local determinado e com obras em estreia.

Sobre o primeiro aspecto nenhum comentário haverá a fazer. Era um facto. Já sobre o segundo aspecto, algo haverá a comentar; desde logo a adjectivação que Nagy usa para classificar estas obras e que é sintomática da sensibilidade do intérprete para a música portuguesa de origem na tradição popular, e por outro lado para o aspecto poético ou literário: “onde encontrei autênticas jóias, quer no texto, quer na música.”. Sobre o terceiro aspecto que destacámos é importante o facto de se tratar de um concerto para ser realizado na Academia de Amadores de Música, com um público muito particular e onde concerteza iria estar Fernando Lopes-Graça o que seria uma forma de encorajar o compositor para a

¹⁰ Passagem da entrevista com Piñeiro Nagy (Anexo 2)

composição para esta formação. A montante destes aspectos estão dois factos sumamente importantes: o facto de existir uma formação de guitarra e canto, que fazia concertos públicos, Dulce Cabrita e Piñeiro Nagy, o que na época seria inédito em Portugal, e o facto de haver uma instituição que organizava concertos públicos com guitarra, que era a Academia de Amadores de Música, no âmbito do seu recente Curso de Guitarra.

De facto após ouvir estas obras com guitarra, Lopes-Graça compôs os três romances, que viriam a ser, talvez, as primeiras obras originais para canto e guitarra. Ouçamos Nagy:

“Sem dúvida, o maestro percebeu que o ambiente vetusto dos romances saía beneficiado com um certo arcaísmo que a guitarra prestava ao acompanhamento. O seu entusiasmo traduziu-se na criação de acompanhamento original para guitarra em três novos romances, até à data inéditos, ou seja, não tratados harmonicamente.”¹¹

2.4.1. Sobre as transcrições em si

Nagy transcreveu cinco romances extraídos do Romanceiro Geral do Povo Português, que são: “Romance de D. João”, “O Lavrador da Arada”, “A Devota”, “Romance da Cativa” e Romance do Figueiral”.

A partitura destas transcrições encontra-se em manuscrito no Museu da Música Portuguesa, manuscrito esse que é da autoria do autor das transcrições, escrito a lápis, e que foi o exemplar usado na primeira audição, em 23 de Fevereiro de 1972, na Academia de Amadores de Música, concerto onde foram também estreados os três romances originalmente harmonizados por Lopes-Graça.¹² Estes três romances também constam desta partitura bem com os dois de 1979, que terão sido anexados posteriormente.

Relativamente às transcrições, em si, pouco haverá a assinalar. No entanto verificamos que O Lavrador da Arada foi transposto de Ré menor para Mi menor, devido à maior facilidade técnica da transcrição para guitarra e não ao conforto da tessitura para a

¹¹ Passagem da entrevista com Piñeiro Nagy (Anexo 2)

¹² Ver programa do concerto (Anexo 1)

cantora. Repare-se nesta partitura usada em concerto, que dos cinco romances com harmonizações originais para guitarra, O Romance de Dona Mariana, o Romance da Condessa de Aragão e o Romance da Bela Infanta estão transpostos um tom abaixo, aqui sim, presumimos, que por maior conforto da tessitura para a voz. Relativamente à qualidade da transcrição observámos só aquilo que será normal numa transcrição do piano para a guitarra e que tem a ver com a impossibilidade técnica de algumas passagens: transferência de oitavas em algumas vozes, não repetição de algumas notas em determinados acordes, e em muito poucas ocasiões a eliminação de uma nota em determinada passagem, mas sempre sem prejuízo do discurso musical. Na nossa interpretação optámos pela utilização integral destas transcrições, cujo resultado final beneficia a própria música em relação ao acompanhamento de piano, como nos dizem os primeiros intérpretes destas obras. Diz-nos Dulce Cabrita¹³: “Eu gostei muito de fazer com guitarra, com guitarra soa muito melhor. E como a guitarra tem uma expressividade mais intimista e também mais directa, gostei mais de fazer com guitarra.”. Nagy refere-nos também, na passagem da entrevista citada anteriormente, que o próprio compositor estaria convencido do benefício do uso da guitarra como instrumento acompanhador, nos romances.

¹³ Passagem da entrevista com Dulce Cabrita (Anexo 2)

3. As duas canções de Bernardim Ribeiro

Esta obra foi composta em Agosto e Setembro de 1976 e foi dedicada à cantora Carmélia Ambar. A obra seria estreada no ano seguinte, no dia 21 de Maio, na Holanda, no Rijksmuseum Kröller Müller, em Otterlo, pela cantora dedicatária em duo com o guitarrista Raul Sanchez. Interrogado se alguma vez teria interpretado esta obra, Piñeiro Nagy diz-nos: “ Não. O maestro dedicou essas canções ao soprano Carmélia Ambar, que na altura residia em Roma e trabalhava com o guitarrista italiano Aldo Minella. Nunca foram apresentadas em Portugal.”

3.1. O texto

«Esta música, pela qual se exprime o ritmo interior, nunca é uma adaptação ou imitação consciente; não encontramos, por exemplo, em Bernardim Ribeiro o ritmo onomatopaico tão frequente em Camões. A música de Bernardim não é literária, mas verdadeiramente musical: converte em ritmo, em vibração audível, a própria alma universal das coisas e não a sua existência externa; é a própria vibração do seu eu, em contacto com a vibração da vida, que se dilui em som»¹.

É desta maneira poética que, em 1938, António José Saraiva, se refere à poesia de Bernardim Ribeiro, falando sempre da sua música, a música da sua poesia. Essa poesia que é ritmo, vibração audível e movimento, portanto som, portanto música. Sobre este poeta do século XVI, muito ainda se desconhece sobre a sua vida e também sobre a sua obra. Sabe-se, no entanto que Bernardim Ribeiro, nascido por volta do ano de 1482 e que viveu até cerca de 1552, segundo alguns especialistas, esteve muito tempo ausente de Portugal, tendo vivido em

¹ in António José Saraiva, *Ensaio sobre a Poesia de Bernardim Ribeiro*, 1938, citado de *Obras completas de Bernardim Ribeiro*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1982, pag.XXV

Itália, durante grande parte da sua vida. Foi, também, um frequentador da corte de Lisboa, tendo participado nos “Serões do Paço”, sessões literárias que dariam origem ao Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, publicado em 1516. Nesse cancioneiro estão incluídos doze poemas de Bernardim Ribeiro, que a par com Sá de Miranda seriam os poetas que mais marcaram a história da literatura portuguesa desta época. A sua obra mais famosa é a novela *Menina e Moça*, publicada pela primeira vez em Ferrara (Itália) em 1554. Compôs também cinco élogos² e uma sextina. Esta sextina, poesia à italiana – melancólica e de desalento – foi escrita depois de 1524, no período em que Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda, de regresso de Itália frequentavam a corte, onde «tentaram preparar os espíritos para introduzir as novidades trazidas de lá»³. Esta poesia constitui o texto literário que Lopes-Graça vai usar na sua primeira canção, *Ontem pôs-se o sol*.

Quanto à poesia usada na segunda canção, *Não sou casado, senhora* ela inscreve-se na tradição trovadoresca peninsular, da cantiga de amor, onde se canta o amor impossível, a que se alia um certo sentimento geral de fatalismo, e que é também, na nossa leitura, um grito de liberdade contra as amarras de uma sociedade que impunha as relações entre homem e mulher, à revelia dos seus sentimentos. Estávamos no ano de 1976, dois anos depois da Revolução de Abril, quando Lopes-Graça compôs estas duas canções e o valor da liberdade individual era um tema muito caro ao compositor. Repare-se no elemento músico-dramatúrgico bastante eloquente que acontece na secção D da peça. Quando o texto diz, “Eu a vós a liberdade vos dei, e o pensamento.”, a melodia do canto faz uma progressão ascendente sobre “eu a vós a liberdade vos dei”, repetindo esta proposição com o mesmo motivo melódico, agora uma quarta perfeita acima, para atingirmos um “clímax” sobre “e o pensamento”, tendo antes desta palavra uma respiração escrita com uma pausa de semicolcheia, o que nunca acontece em toda a peça a meio de uma frase musical, para atingirmos a nota mais aguda de toda a obra, um fã4.

² Bernardim Ribeiro fixa alguns caracteres à écloga portuguesa, que cultiva com brilho: exclusivamente lírica e de tom lamentoso, em que o(s) protagonista(s), se lamenta dos seus sempre infelizes amores. O poeta fixa-lhe também uma forma métrica própria, a redondilha menor (verso de cinco sílabas).

³ Diz Carolina Michaelis, citada de Obras Completas de Bernardim Ribeiro, pag. 182.

Exemplo 1 (*Não sou casado, senhora* – Compassos 7 a 16 da secção D)



Voltando ao texto, que aqui transcrevemos na íntegra, na versão que consta da edição de que dispomos, de 1982, mas que apresenta a grafia, usada pelo menos no início do século XX⁴, senão a original, verificamos que Lopes-Graça faz uma actualização para a grafia actual embora mantendo a sonoridade de algumas palavras, as quais de resto estiveram em voga até há relativamente pouco tempo, ainda se usando actualmente em algumas zonas mais rurais do interior e mesmo do litoral, como sejam “noute” ou “cousas”.

Interessante também será notarmos como o compositor lê o texto poético, repetindo alguns versos, o que sob a perspectiva da música do próprio texto poético, como referido por António José Saraiva, cria impulsos novos à dinâmica do texto, acelerando o seu ritmo ou, pelo menos alterando a sua dinâmica. Sob a perspectiva da própria leitura ou do significado do texto, também estamos em crer, que independentemente da relação com a música e de uma interpretação musico-dramatúrgica, como no caso suprarreferido, há uma interpretação meramente literária do poema, através dessa repetição de alguns versos, o que é de observação directa.

⁴ A presente edição é baseada na edição dos anos 20: Bernardim Ribeiro, *Obras*, preparada e revista por Anselmo Braamcamp Freire, prefaciada por Carolina Micaelis de Vasconcelos, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923

Portanto, para podermos comparar com a versão de Lopes-Graça, ao nível da grafia utilizada e da própria “sonoridade” de um e outro texto, para termos a possibilidade de aquilatar da organização métrica do texto e podermos fazer uma interpretação poética deste e ainda para podermos ver qual é a leitura meramente literária que o compositor faz, transcrevemos o texto integral, assinalando os versos que Lopes-Graça repete na sua música.

SEXTINA

Hontem pos-se o sol, e a noute
cobriu de sombra esta terra.
Agora é já outro dia,
tudo torna, torna o sol;
só foi a minha vontade
[só foi a minha vontade]
para não tornar co tempo!

Todalas cousas, per tempo,
passam como dia e noute.
Uma só, minha vontade,
nam, que a dor comigo a aterra;
nela cuido enquanto há sol,
nela enquanto nam ha dia.

Mal quero per um só dia
a todo o outro dia e tempo,
que a mim pôs-se-me o sol
onde eu só temia a noute;
tenho a mim sobre a terra,
[tenho a mim sobre a terra]
debaxo minha vontade.
[debaxo minha vontade]

Dentro na minha vontade
nam há momento do dia
que nam seja tudo terra;
ora ponho a culpa ao tempo,
[ora ponho a culpa ao tempo]
ora a torno a por à noute.
No melhor pôs-se-me o sol!

Primeiro nam haverá sol
que eu descanse na vontade.
Pôs-se-me hua escura noute
sobre a lembrança de um dia,
inda mal, porque houve tempo
e porque tudo foi terra.

Haver de ser tudo terra
quanto há debaxo do sol
me descança, porque o tempo
me vingará da vontade,
se nam que antes deste dia
ha de passar tanta noute!

CANTIGA COM SUAS VOLTAS QUE DIZEM SER DO MESMO AUTOR

Nam sam casado, senhora,
pois ainda que dei a mão
nam casei o coração.
Antes que vos conhecesse,
sem errar contra voz nada,
uma só mão fiz casada,
[uma só mão fiz casada]
sem que mais nisso metesse.

Dou-lhe que ela se perdesse;
solteiros e vossos são
os olhos e o coração.

Dizem que o bom casamento
se há de fazer de vontade.
Eu a vós a liberdade
vos dei, **[eu a vós a liberdade
vos dei]** e o pensamento.
Nisto só me achei contento,
que, se a outrem dei a mão,
dei a vós o coração.

Como, senhora, vos vi,
sem palavras de presente
na alma vos recebi,
onde estareis para sempre,
nam dei palavra sómente.
Nem fiz mais que dar a mão;
guardando-vos o coração.

Casei-me com meu cuidado
e com vosso desejar.
Senhora nam sam casado,
nam mo queiraes acuitar;
que servir-vos e amar
[que servir-vos e amar]
me nasceo do coração
que tendes em vossa mão.
**Ah!(interjeição acrescentada pelo
compositor)**
O casar nam fez mudança
em meu antigo cuidado,
nem me negou esperança
do galardão esperado.
Nam me engenteis por casado,
que, se a outra dei a mão,
[que, se a outra dei a mão]
a vós dei o coração.

3.2. A construção formal

1. Ontem pôs-se o sol

Secção A	Compasso 1	a tempo, tranquilo	♩ = 54-56	Ontem pôs-se o sol
Secção B	Compasso 21	Poco piú mosso	♩ = 58	Todas as cousas, por tempo
Secção C	Compasso 38		♩ = 60	Mal quero por um só dia
Secção D	Compasso 57	Quasi recitativo	♩ = 56	Dentro na minha vontade
Secção E	Compasso 74	Un poco passionato	♩ = 63	Primeiro não hav'rá sol
Coda – A'	Compasso 93	Tempo I	Tempo I	Haver de ser tudo terra

Na relação formal do texto com a música vemos, numa primeira observação, que a cada sextina (seis versos do texto) corresponde uma secção da peça.

Se olharmos para a obra um pouco mais atentamente, verificamos também que para cada uma das secções, temos uma indicação metronómica precisa e diferenciada. Temos também uma indicação de “carácter” para cada uma delas, à excepção da terceira. Por fim verificamos que o tratamento musical de cada uma das secções é diferenciado. Estas três observações levam-nos a concluir pela utilização, com alguma propriedade, do uso do epíteto de “movimento” ou “andamento” para cada uma das, anteriormente designadas, secções. Isto mesmo se poderá aplicar à segunda peça, *Não sou casado senhora*, como adiante veremos.

Secção	A	B	C	D	E	A' - Coda
Nº de tempos	44	37 +7 (material temático na guitarra)	47	37	44	44 +6 (cadência)

Temos nesta obra uma construção simétrica, em espelho. Esse espelho é constituído pela secção C. Repare-se que a secção A, ou o primeiro movimento, tem 44 tempos, depois dos dois compassos em que é apresentado o material temático, na guitarra. A secção B tem 37 tempos, o mesmo que a secção D e a secção E volta a ter 44 tempos antes da última secção que funciona como uma Coda, em que volta a aparecer o material temático inicial, na guitarra, tal como é apresentado no princípio da peça. Também o tratamento textural é idêntico em A e E, tendo também B e D, o mesmo tipo de textura. Finalmente, o material melódico utilizado confirma esta simetria.

A secção C é um movimento central, que funciona como espelho no conjunto da obra. Aqui vamos ter um tipo de textura completamente diferente, com a guitarra a limitar-se a um papel de acompanhamento, com acordes arpejados e em que o canto vai usar material melódico diferente e contrastante, com todo o resto da peça. Há aqui, senão uma citação, uma reminiscência do ambiente de algumas *Canções Heróicas*, com a força e vivacidade emprestadas a algumas dessas peças tão importantes no cômputo da obra de Lopes-Graça.

Se compararmos o início desta secção com o início da canção *Mãe Pobre*, vemos que o compositor usa material temático idêntico, apesar de não podermos considerar que haja uma citação directa.

Exemplos 2 e 3 (*Ontem pôs-se o sol* – início da secção C e *Mãe Pobre* – entrada da voz)

Ontem Pôs-se o sol (secção C)

Handwritten musical score for 'Ontem Pôs-se o sol (secção C)'. The score is in 3/4 time, marked with a tempo of $\text{♩} = 60$. It features a piano introduction in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The lyrics are: "Mal que-ro por um só di-a /".

Mãe Pobre

Handwritten musical score for 'Mãe Pobre'. The score is in 3/4 time, marked with a tempo of $\text{♩} = 60$. It features a piano introduction in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The lyrics are: "Ter-ra Pá-tria se-rás nos-sa, mais". The score includes dynamic markings such as *mf* and *sf*.

2. Não sou casado, senhora

Secção A	Compasso 1	$rR = 160$	Não sou casado senhora
Secção B	Compasso 13	$r = 168$	Antes que vos conhecesse
Secção C	Compasso 38	$r = 144$	Dou-lhe que ela se perdesse
Secção D	Compasso 51	L'istesso tempo	Dizem que o bom casamento
Secção E	Compasso 67	$E = 92$	Nisto só me achais contento
Secção X	Compasso 75 - 81	$r = 176$	
Secção F	Compasso 81	$E = 66$	Como, senhora, vos vi
Secção G	Compasso 95	$E = 80$ (Un poco agitato)	Não fiz mais que dar a mão
Secção A'	Compasso 103	Tempo I	Senhora, não sou casado
Secção H	Compasso 129	$r = 168$	O casar não faz mudança
Secção A''	Compasso 142	$r = 160$	Não me engeiteis por casado

Nesta peça, que literariamente está construída em estrofes de sete versos, terceto - quadra ou o inverso, Lopes-Graça faz coincidir uma secção com o terceto e a seguinte com a quadra, e assim sucessivamente, com duas excepções: a secção F corresponde a um grupo de cinco versos e a secção G à quadra seguinte. A secção seguinte A' corresponde aos cinco versos seguintes. A secção H retoma a correspondência à quadra e a última, A'', ao terceto final. Note-se que o próprio texto sugere esta leitura métrica.

Formalmente, esta obra, de 162 compassos é dividida em duas grandes partes, de 81 compassos cada uma, portanto simetria total. As duas partes são divididas por uma secção charneira, só instrumental, de seis compassos, que designámos por secção X, separando-a de todas as outras. Esta secção, para além de dividir a obra em duas partes, tem também a particularidade de ter um efeito humorístico, que nos é dado pela dilatação métrica do tempo, através da introdução de uma pausa de colcheia num compasso, estranho no contexto, de 4/8, criando uma espécie de interjeição virtual.

Cada uma das partes é constituída por uma sequência de cinco andamentos, todos com indicações metronómicas distintas, sendo que a partir do compasso 103, em “Senhora, não sou casado”, temos uma secção A’, onde o material usado na primeira frase é exactamente o mesmo que no início, mas variado a partir da segunda frase. Na última secção vamos ter novamente o material temático com o mesmo tipo de acompanhamento de A, pelo que designámos esta secção por A’’.

Note-se um aspecto muito relevante na análise formal desta canção que é a referência à forma sonata. Nos primeiros cinco andamentos o material temático é tratado das mais variadas formas e com as mais variadas texturas, sempre com o uso de compassos de subdivisão ternária, excepto na secção E, onde é usado o compasso 2/4, para terminar ainda a primeira parte com a designada secção X, em 3/8. Aqui a célula inicial é retomada para terminar a secção com um arpejo em crescendo que nos conduz ao acorde final, de síntese harmónica do material temático de base, em fortíssimo. Fim da “Exposição”. As duas secções seguintes F e G tem uma métrica de subdivisão binária: “Desenvolvimento”, para depois voltar a métrica ternária e o material inicial, na secção A’: Início da “Reexposição”

Concluindo:

Do ponto de vista formal, os dois aspectos mais importantes a realçar, são:

1. O uso do princípio de simetria, como referido oportunamente. Sobre este aspecto diz Jorge Peixinho:

“Um dos aspectos mais relevantes a nível estrutural na música de Lopes-Graça é a utilização do princípio de simetria. Este princípio é aplicado, com grande liberdade, a todos os níveis, desde a organização formal, passando pelas relações métrico-rítmicas, até aos vários planos da linguagem, nomeadamente o tratamento motivico e a elaboração (ou confecção) dos blocos harmónicos.” [Peixinho, 1995: 14]

2. A sequência de pequenos andamentos tocados de seguida: 10, no caso da segunda canção e 6 na primeira. Há aqui o «aspecto vertiginoso, caleidoscópico da forma»⁵, como de resto já acontece na sua terceira sonata para piano, composta em 1952, e com ainda mais acuidade, na quinta sonata, de 1977, um ano depois da composição destas duas canções.

3.3. A linguagem musical

Neste capítulo, referiremos alguns aspectos que julgamos mais pertinentes para um conhecimento destas obras no sentido de percebermos a sua importância no contexto da obra do compositor e de podermos construir a nossa interpretação vocal-instrumental.

Sobre a linguagem musical usada nesta duas canções há alguns aspectos que são comuns e por isso os referiremos enquanto tal.

Em primeiro lugar, o canto é fundamentalmente silábico. Dizemos fundamentalmente, porque na primeira canção, em alguns finais de frase, temos um pequeno ornamento da última sílaba com o ritmo que provém da célula geradora, o que concorre para a unidade da obra, aspecto que trataremos adiante. Na segunda canção o ritmo da melodia do canto é estritamente silábico. Em segundo, o aspecto que está “umbilicalmente” ligado a este: o ritmo da música emana da prosódia do texto, toda a estrutura rítmica do canto é fruto de uma leitura e interpretação literária do texto, pelo que esta melodia é especificamente portuguesa. Outro dos aspectos comuns às duas obras é o uso de um princípio de simetria na construção formal, como foi já referido no ponto anterior, que confere uma grande unidade a ambas. De referir ainda a grande variedade de texturas, também na voz, mas em especial no acompanhamento instrumental, o que confere outro item fundamental da caracterização destas obras, a variedade.

A grande economia de meios, será talvez o ponto mais importante a salientar quando analisamos as duas obras em conjunto. Na primeira, esta característica da composição, é mais evidente devido à apresentação inicial, na guitarra, da célula geradora

⁵ Sobre este aspecto, na 3ª Sonata e na 5ª sonata de Lopes-Graça, ver o texto de Sérgio Azevedo [Azevedo, 2004]

de dois compassos, que tem como característica essencial o ritmo *ex e r*, a qual vai ser trabalhada durante toda a obra até à exaustão e que aparece essencialmente na guitarra, onde é trabalhado o material temático mais importante. Aqui, na primeira canção, o canto é por vezes até monocórdico, ao jeito do tenor num canto salmódico⁶, como na secção D ou na última secção A' depois da apresentação integral do tema inicial na guitarra, que continua a progressão paralela ascendente do intervalo harmónico de quinta diminuta.

Exemplo 4 (*Ontem pôs-se o sol* – compassos 1 a 6 da secção A')

The musical score is written for voice and guitar. The time signature is 2/4, and the tempo is marked 'Tempo I'. The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'quasi porleto' and 'Haver de ser tudo terra, quanto há de baixo do sol, me des-can-sa...'. The guitar accompaniment consists of a series of chords, with some notes highlighted in boxes to show the harmonic progression.

Na segunda canção, sendo esta monotemática, essa economia de meios é expressa principalmente pela extrema economia do material melódico do canto, que vai ser trabalhado sempre na voz, que ao longo de toda a obra praticamente não tem mais material temático propriamente dito. Repare-se que na primeira secção do “Desenvolvimento”, secção F, a voz, apesar de cantar o texto, faz uma linha melódica distinta, mas que não tem o carácter de melodia no sentido que lhe é atribuído no género canção, diríamos que o seu interesse é polifónico no jogo com a “melodia” da guitarra, que pela única vez em toda a

⁶ O “tenor” é uma nota repetida sobre a qual se canta o salmo, a qual é interrompida pela *flexa* no primeiro hemistíquio e a *mediatio* no meio do versículo. O canto salmódico começa sempre pelo *initio*, até atingir a nota de tenor e acaba com a *terminatio*.

canção faz uma “melodia”. As aspas significam aqui que essa melodia também não é mais do que um contraponto com a parte do canto.

Do ponto de vista harmónico, há um tratamento distinto nas duas canções. Se na primeira nunca poderemos falar em tonalidade, já que há uma grande tensão cromática ao longo de todo o discurso musical se exceptuarmos os dois compassos do início da secção “espelho”, ou secção C, em que há uma clareza tonal que logo se desvanece, não podendo, mesmo aí, dizer-se que estamos em alguma tonalidade, na segunda canção, se não podemos falar em tonalidade no sentido clássico do termo, em que há uma hierarquia bem definida das funções tonais e podemos em cada momento dizer em que tonalidade nos encontramos, há pelo menos pólos tonais e uma harmonia que nos permite localizar tonalmente, apesar de, nos limites dessa tonalidade.

Digamos que a primeira canção está estruturada harmonicamente segundo relações intervalares estritas com encadeamentos paralelos de intervalos harmónicos dissonantes em constante tensão com intervalos consonantes, que emprestam grande coesão à obra, com o intervalo de quinta diminuta a ter uma função estrutural primacial, sendo mesmo difícil de definir um polo tonal em quase toda a obra, pelo que ela constitui uma das obras que conhecemos de Lopes-Graça mais próximas da atonalidade. Relativamente à segunda canção, poderemos dizer que ela está em Lá, havendo uma grande tensão maior/menor, tensão que é extensível ao parâmetro diatónico/cromático e que lhe advém do próprio material temático.

Esta “pulverização” da tonalidade evidente em especial na primeira canção, bem como algumas das características da linguagem anteriormente referidas, como a extrema economia do material utilizado, o paralelismo harmónico de estruturas intervalares ou a constante tensão dialéctica cromatismo/diatonismo, tem os seus “germes” em obras mais antigas como por exemplo o “Canto de Amor e de Morte”, de 1961, que marca o início de uma nova fase criativa do compositor. Sobre esta obra diz-nos Jorge Peixinho: “Não podemos falar de funções tonais hierarquicamente definidas e muito menos de tonalidades, mas sim de centros virtuais de polarização tonal. A dialéctica entre diatonismo e cromatismo é, por conseguinte, resolvida não a partir de um sistema restrito de hierarquização tonal, mas, pelo contrário, de um processo sistemático de organização intervalar, coerente e unificador.” [Peixinho, 1995: 13]

Outro aspecto que falta referir sobre as Duas Canções de Bernardim Ribeiro tem a ver com o ritmo. Na primeira, *Ontem Pôs-se o sol*, o ritmo é enformado por dois factores fundamentais: por um lado pela célula geradora que constitui o tema que vai ser trabalhado em toda a peça, e isso é dado, sendo apresentado logo no início da obra pela guitarra; por outro lado pela adequação da música aos valores rítmicos verbais, da palavra, do verso, da linguagem em geral, resultado de um estudo profundo da prosódia da língua portuguesa. Devido a este aspecto podemos dizer que esta música, e isto aplica-se também à segunda canção, tem um carácter nacional, ou seja, tem características rítmicas que são decisivamente marcadas pelo uso da língua portuguesa.

Não sou casado, senhora, a segunda canção desta obra de Lopes-Graça revela-nos outro aspecto do ritmo também importante e que nos filia esta obra no iberismo como elemento constitutivo de uma música portuguesa,⁷ que perpassa em tantas outras obras do compositor, como na *Sonata nº 2* para piano, ou mesmo já na primeira obra do seu catálogo, *Variações sobre um tema popular português*. Esse aspecto tão característico da música espanhola é a alternância do compasso 3/8 e o compasso 3/4, a maioria das vezes escrito, sempre em 3/8, como no exemplo seguinte:

Exemplo 5 (*Não sou casado, senhora* – compassos 21 a 34 da secção B)

⁷ Ver [Carvalho, 1989: 28]

6

$\text{♩} = 168$

An-tes que vos co.nhe - ces - se, / ... sem er-ror con-tra vós na da, / ... u - ma só mão fiz ca - sa - da, / u - ma só mão fiz ca -

Inscrito na mesma matriz ibérica está o ritmo: $\text{rrr} \mid \text{r. r.}$ o qual na secção D, aparece alternadamente na melodia da voz e na parte de guitarra:

Exemplo 6 (*Não sou casado, senhora* - Compassos 1 a 6 da secção D)

L'istesso tempo

Di-zem que o bom ca - sa - men - to / se há-de fa - zar por von - ta - de. /

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas obras que constituem o núcleo deste trabalho de investigação, e que foram objecto da nossa interpretação no recital, encontramos algumas das características mais marcantes da obra de Fernando Lopes-Graça.

Partindo das obras para canto e guitarra, fomos abordando ao longo desta dissertação, vários aspectos da sua linguagem e do seu estilo inconfundíveis, e também da estética associada à sua música, que apesar da sua longa e multifacetada obra de compositor, mantém uma certa constância e contém traços que atravessam todo o seu percurso criativo. Lopes-Graça manteve sempre uma aguda consciência crítica das correntes composicionais mais “avançadas” do seu tempo, tendo expressamente rejeitado algumas técnicas de composição que estavam na linha da frente da estética musical europeia, como a técnica dodecafónica e a abordagem musical da designada Segunda Escola de Viena, para em vez disso construir um estilo próprio que assenta em dois vectores essenciais: um nacionalismo essencial por um lado, e por outro, uma sólida técnica composicional que assenta em princípios universais que se plasmaram e consolidaram no século XX, como sejam a economia de meios, o equilíbrio formal, o uso do princípio de simetria aplicado à composição, ou no plano da linguagem, o uso da tonalidade de uma maneira bastante lata com a desintegração das hierarquias do sistema tonal por vezes, ou mesmo o uso de estruturas sonoras já não identificáveis com uma determinada tonalidade, o que acontece com alguma incidência na primeira *Canção de Bernardim Ribeiro*.

Quanto a esse “nacionalismo essencial”, ele advém, por um lado, da utilização directa do folclore e das fontes da música rústica na composição, como acontece de uma forma bastante explícita nos arranjos dos romances, ou no uso desse património colectivo como inspiração para a composição não o citando directamente, na linha daquilo a que Bartok chamou “folclore imaginário”. Por outro lado, e este não menos importante, a utilização da língua portuguesa e a escrita vocal essencialmente silábica, a juntar ao cuidado posto por Lopes-Graça no estudo da prosódia do texto, dos seus ritmos e inflexões, e da sua aplicação na música, como pudemos observar em todas as obras em análise, concorre directamente para esse “nacionalismo essencial” e, diríamos mesmo, para a criação de uma música portuguesa.

O iberismo, ou seja a influência não só da música portuguesa mas também dos traços musicais mais característicos da música espanhola, em especial de elementos do folclore andaluz, que em Lopes-Graça se desenvolve desde muito cedo através da assimilação de Falla, é uma característica que é explícita no ritmo da canção *Não sou casado, senhora*, como salientámos oportunamente, e que emerge como elemento constitutivo de uma música portuguesa em muitas das obras de Lopes-Graça, como acontece na canção referida.

No que se refere à contribuição directa para a interpretação que este trabalho poderá dar, ela foi sendo realçada ao longo do texto. A contextualização histórica destas obras e o seu enquadramento sociológico e estético, deverão contribuir para uma leitura e para uma apropriação do texto musical mais informada por parte do intérprete. Também a análise não formalizada das obras, que realizámos, procurou sempre encontrar as características gerais mais importantes para o intérprete e fazer ressaltar os pormenores mais acutilantes no sentido de permitir uma interpretação mais consistente.

Assim, pensamos que esta investigação irá permitir uma interpretação informada historicamente, como dizíamos na introdução da dissertação, e portanto mais competente e esteticamente interessante. Esperamos, também, que ela possa contribuir para que futuros intérpretes tenham essa mesma possibilidade ou que futuros estudiosos destas obras tenham já algum caminho desbravado.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Sérgio

(1997) “Vocalizos”. In *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 7/8. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, pág.225-228.

(1998) *A Invenção dos Sons. Uma Panorâmica da Composição em Portugal Hoje*. Lisboa: Editorial Caminho.

(1998a) “1958-1998: 40 Anos de Musica Contemporânea em Portugal”. In *Arte Musical* nº12. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, pág.19 a 45.

(2001) “CD Lopes Graça, IPAE – Strauss, pelo pianista Miguel Henriques - Texto do CD”.
(http://tonalatonal.blogspot.com/2005_01_30_tonalatonal_archive.html)

(2001a) “CD Lopes Graça, IPAE – Strauss, pela pianista Olga Prats – Texto do CD”.
(http://tonalatonal.blogspot.com/2005_01_30_tonalatonal_archive.html)

(2004) “Fernando Lopes-Graça(1906-1994)- As 6 Sonatas para Piano”.
(http://tonalatonal.blogspot.com/2005_01_30_tonalatonal_archive.html)

(2004a) “As 6 Sonatas para Piano de Fernando Lopes-Graça – Um Pequeno Discurso em Matosinhos perante sua Excia. O Senhor Presidente da República, Dr. Jorge Sampaio”.
(http://tonalatonal.blogspot.com/2005_01_30_tonalatonal_archive.html)

BETTENCOURT DA CÂMARA, José

(1986, Ed.) *Comemoração do 80.º Aniversário de Fernando Lopes-Graça*. Lisboa, Teatro Nacional de São Carlos.

(1987) “Os Ciclos de Canções de Fernando Lopes Graça”. In *Autores* - Revista da Sociedade Portuguesa de Autores, nº 123. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores.

(1987a) “A Trova na História da Música Portuguesa para Canto e Piano”. In *Colóquio/Artes*, nº 75. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

(1994) “*Emergência da modernidade na música portuguesa da primeira metade do século XX*”. In *Colóquio/Artes*, nº 100. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

(1999) *O Essencial sobre A Música Portuguesa para Canto e Piano*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

BORBA, Tomás e Fernando Lopes-Graça

(1963) “*Fernando Lopes Graça*”. In *Dicionário de Música (Ilustrado)*, Vol. II. Lisboa: Edições Cosmos, pág.138-142.

BOTSTEIN, Leo

(2001) “Modernism”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 16. Londres: Macmillan Publishers Limited, pag. 868-873.

BRITO, Manuel Carlos e Luísa Cymbron

(1992) *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

CARVALHEIRO, Filipe

(1997) “*Vocalizos*”. In *Arte Musical*, nº8/9, IV Série, Vol. II. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, pág. 482-485.

CARVALHO, Mário Vieira de

(1966, Ed.) *III Ciclo de Cultura Musical – Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa/ Juventude Musical Portuguesa.

(1967) “*Fernando Lopes-Graça, equação entre o artista e o seu meio*”. In *Movimento*, revista da Secção Cultural. Lisboa: Associação Académica da Faculdade de Direito.

(1976) *A Música e a Luta Ideológica*. Lisboa: Editorial Estampa.

(1978) *Estes Sons, Esta Linguagem*. Lisboa: Editorial Estampa.

(1989) *O Essencial Sobre Fernando Lopes Graça*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda

(1999) *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*. Lisboa: Relógio d'Água Editores

(2005) *A Ópera como Teatro – Por lo imposible andamos, de Gil Vicente a Stockhausen*. Coleção Ambar Referência, nº 7. Lisboa: CESEM.

CASCUDO, Teresa

(1996) “*Que fazer sem um Camões músico?- Fernando Lopes Graça e o problema da tradição da música Portuguesa*”. In *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº6. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, pag. 127-139.

(1997) *Fernando Lopes Graça – Catálogo do Espólio Musical*. Coleção Museu da Música Portuguesa 2. Cascais: Câmara Municipal.

(1999) “*Brasil como tópico, Brasil como espelho, Brasil como argumento: as relações de Fernando Lopes Graça com a cultura brasileira*”. Lisboa: CESEM.

(http://www.fcsh.unl.pt/cesem/29_10_02/revistas/TC_FLG_Brasil.html)

(2005) “*Percursos de Dois Músicos Intelectuais*”. *Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais*. (http://cami.weblog.com.pt/arquivo/2005/05/percursos_de_do.html)

CASTRO, Paulo Ferreira

(1991) *História da Música*. Sínteses da Cultura Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

(2003) “*Notas sobre Modernidade e Nacionalismo*”. In *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 13. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, pag. 145-162.

COCHOFEL, João José

(1966) “*A dupla filiação estética de Fernando Lopes-Graça*”. In *III Ciclo de Cultura Musical - Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Associação Académica da Faculdade de Direito.

FERREIRA, José Gomes

(2003) *Música, minha antiga companheira desde os ouvidos da infância*. Coleção Campo da Música - 8. Porto: Campo das Letras.

FERREIRA, Serafim

(2004) “1904-2004 Centenário do Nascimento de Armindo Rodrigues”. In A Página da Educação. (<http://www.apagina.pt/arquivo/Artigo.asp?ID=2908>)

FREITAS BRANCO, João de

(1960) *Alguns Aspectos da Música Portuguesa Contemporânea*. Coleção Ensaio. Lisboa: Edições Ática

(1973) “Entrevista com Lopes-Graça”. In *Arte Musical*, nº29, III Série, Vol. III. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, pág. 8-11.

(1973a) “A edição das Obras Literárias de Lopes-Graça, ou um prefácio que nunca foi”. In *Arte Musical*, nº 30, III Série, Vol. III. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, pág. 11-14.

(1982) “A Música em Portugal nos Anos 40”. In *Os anos 40 na Arte Portuguesa - A Cultura nos Anos 40*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, pag. 55-75

(1995) *História da Música Portuguesa*. 2ª Edição, Revista e Aumentada. Lisboa: Publicações Europa América

LEÇA, Carlos de Pontes

(1982) “Os Anos 40 na Música”. In *Os anos 40 na Arte Portuguesa*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, pag. 175-177.

LOPES-GRAÇA, Fernando

(1973) *A Canção Popular Portuguesa* (3ª ed.). Lisboa: Publicações Europa-América.

(1973a) *Disto e Daquilo*. Obras Literárias, vol. XIII. Lisboa: Edições Cosmos.

(1984) *Opúsculos (2)*. Lisboa: Editorial Caminho.

(1986) *Música e Músicos Modernos- Aspectos, Obras, Personalidades*. Obras Literárias. Lisboa: Editorial Caminho.

(1989) *A Música Portuguesa e os seus problemas I (2ª ed.)*. Obras Literárias nº 6. Lisboa: Editorial Caminho.

(1989a) *A Música Portuguesa e os seus problemas II (2ª ed.)*. Obras Literárias nº 7. Lisboa: Editorial Caminho.

MOODY, Ivan

(1997) “A Voz de Fernando Lopes Graça”. In *Arte Musical*, nº 8/9, IV Série, Vol. II. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, pág.469-470.

MORAIS, Manuel

(2000) *Modinhas, Lunduns e Cançonetas* (Prefácio de Rui Vieira Néry). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

NAGY, Piñeiro

(1971) *Relatório para a Fundação Calouste Gulbenkian sobre “A situação da Guitarra Clássica em Portugal”* . Documento não editado.

(2003) Texto do CD: *Integral de l’obra per a guitarra, de F. Lopes-Graça*, por Paulo Amorim. Editora: La mà de guido.

OLIVEIRA, Manuel Rodrigues de

(1982) “Lopes-Graça, Cidadão”. In *75 anos – Fernando Lopes-Graça*. Almada: Município de Almada, pag. 15-16.

PEIXINHO, Jorge

(1995) “Lopes-Graça: uma figura ímpar da cultura portuguesa”. In *Uma Homenagem a Fernando Lopes Graça*. Matosinhos: Câmara Municipal.

PICOTO, José Carlos

(1980) “*Fernando Lopes Graça*”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 11. Londres: Macmillan Publishers Limited.

SOUSA, Filipe de

(1995) “*O In Memoriam Bela Bartok de Fernando Lopes-Graça*”. In *Uma Homenagem a Fernando Lopes Graça*. Matosinhos: Câmara Municipal.

AA.VV.

(1982) *75 Anos Fernando Lopes-Graça- Homenagem das Autarquias e do Povo do Concelho de Almada ao Maestro Lopes-Graça*. Almada: Município de Almada. [inclui textos de: João de Freitas Branco, Eugénio de Andrade, Vital Moreira, Manuel Rodrigues de Oliveira, Maria Teresa Camilo, Louis Saguer e Lopes-Graça]

(1984) *Colóquio sobre Música Popular Portuguesa – Comunicações e Conclusões*. Lisboa: INATEL.

OUTRAS FONTES USADAS

a) Literatura

Bernardim Ribeiro, *Obras Completas* (prefácio e notas de Aquilino Ribeiro e M. Marques Braga), Coleção de Clássicos Sá da Costa, vol. I - 4ª ed., vol. II - 3ª ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1982

Aquilino Ribeiro, *O Livro da Marianinha: lengalengas e toadilhas em prosa rimada*, il. Maria Keil, Amadora, Bertrand Editora, 1967

Fernando Lopes-Graça, *Romanceiro Geral do Povo Português* (texto literário organizado, prefaciado e anotado por Alves Redol), Tesoiros da Nossa Literatura, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1964

b) Partituras

(As referências são do catálogo elaborado por Teresa Cascudo [Cascudo, 1997], e os números dos documentos referem-se à numeração do Museu da Música Portuguesa.)

LG 249, *Duas Canções de Bernardim Ribeiro*, 1976. Documentos 606 e 607

LG 251, *Cinco Romances Tradicionais Portugueses*, 1971 (1-3) e 1979 (4 e 5). Documento 609

LG 251, *Oito Romances Tradicionais Portugueses para Canto e Guitarra*: harmonizados por F. Lopes-Graça e transcritos por Piñeiro Nagy. Documento 610

LG 252, *Cantiga*, s.d.. Documentos 611 e 612